JOSEF · KREITMAIER · S. J.

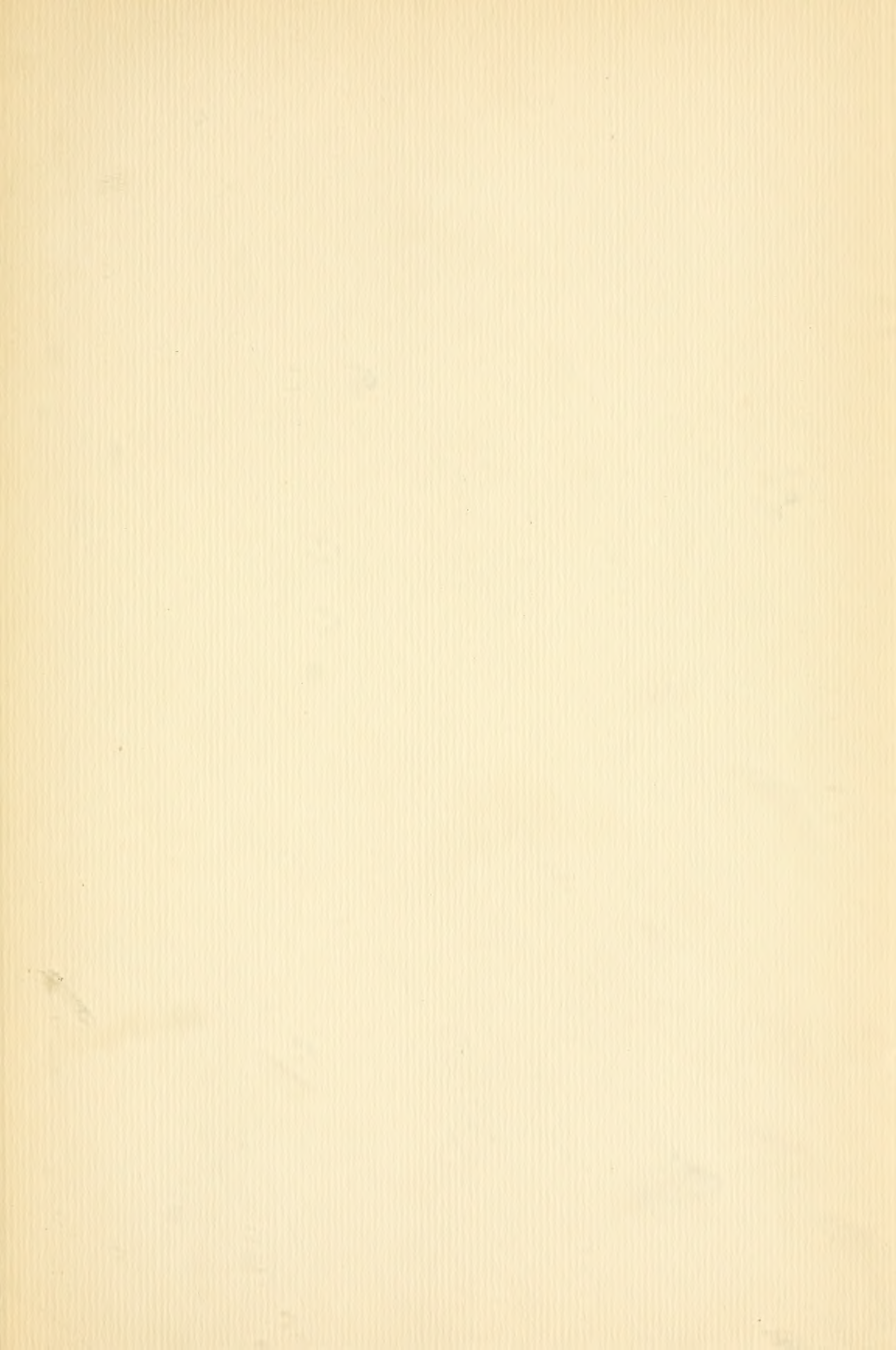
BEURONER · KUNST

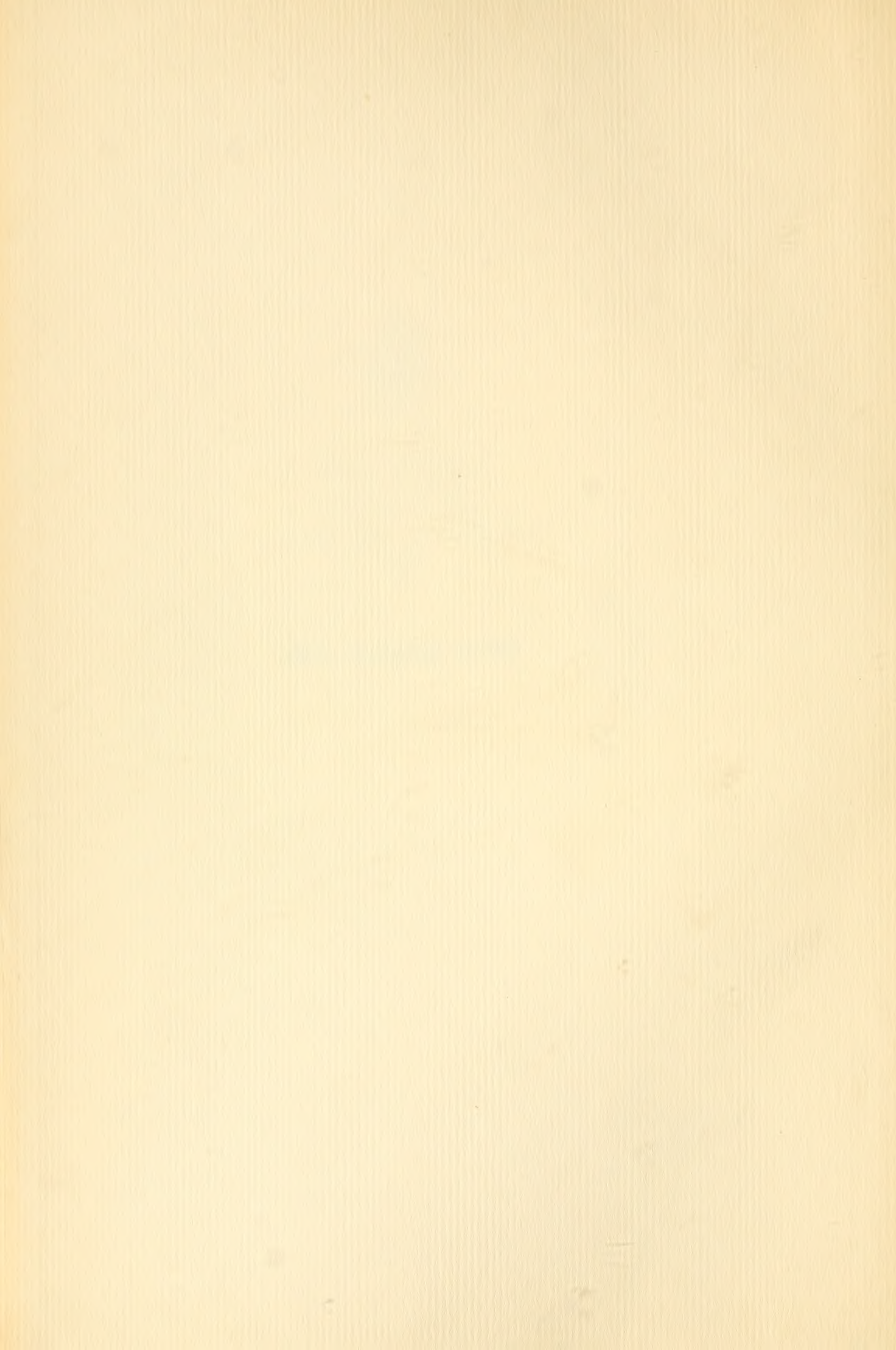
· EINE · AUSDRUCKSFORM · DER · CHRISTLICHEN · MYSTIK

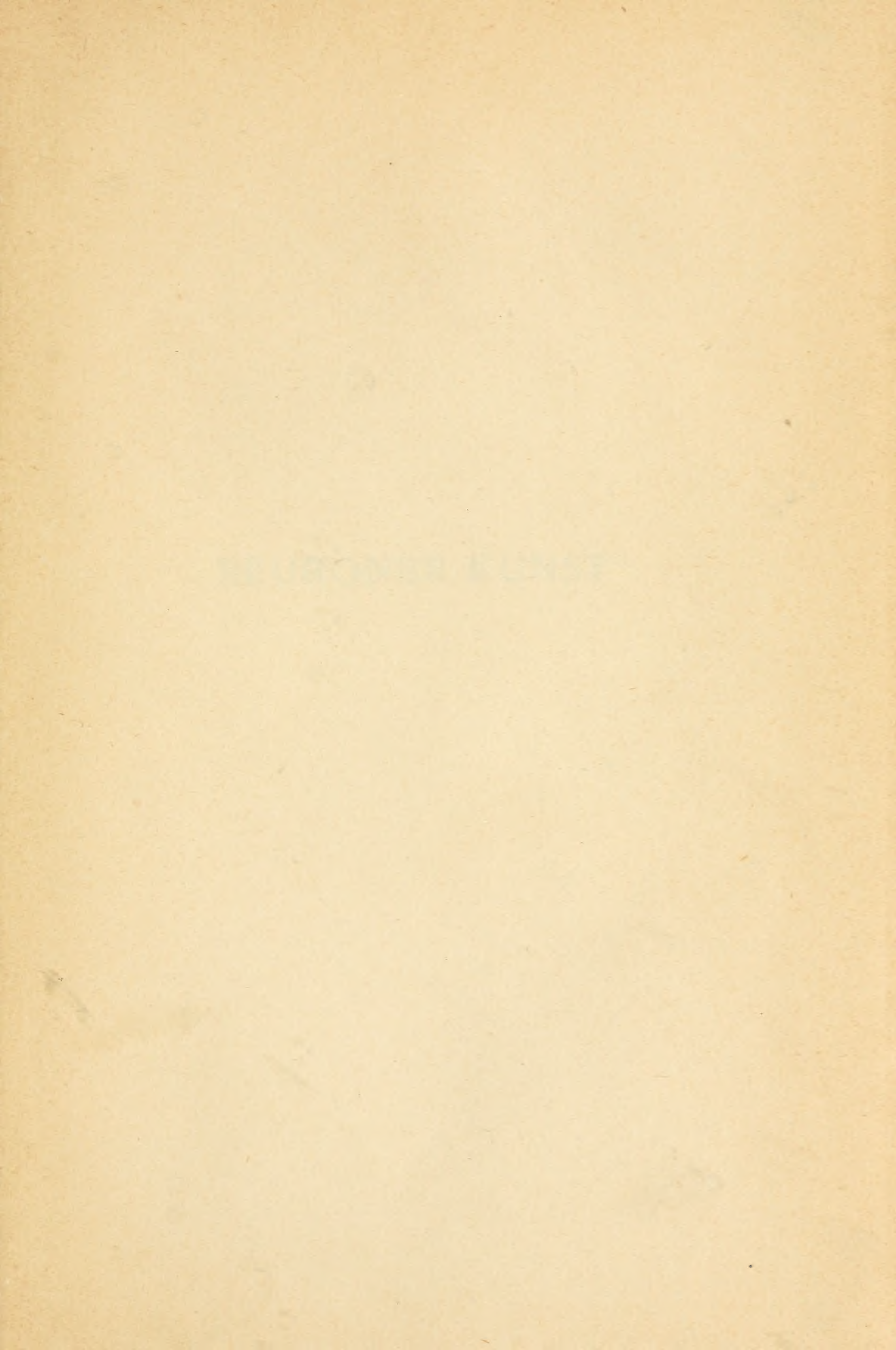




· FREIBURG · HERDER ·









BEURONER KUNST





Der Gute Hirt. (Beuron.)

BEURONER KUNST

EINE AUSDRUCKSFORM DER CHRISTLICHEN MYSTIK

VON

JOSEF KREITMAIER S. J.

MIT 37 TAFELN

DRITTE, VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE

FREIBURG IM BREISGAU 1921
HERDER & Co. G.m.b.H. VERLAGSBUCHHANDLUNG
BERLIN, KARLSRUHE, KÖLN, MÜNCHEN, WIEN, LONDON, ST. LOUIS MO.



Imprimi potest

Coloniae, die 22 Octobris 1920

Ludovicus Kösters S. J.,
Praep. Prov. Germ.

Imprimatur

Friburgi Brisgoviae, die 27 Octobris 1920

Fritz, Vic. cap.

Buchdruckerei von Herder & Co. G.m.b.H., Freiburg i. Br.

DER DRITTEN AUFLAGE ZUM GELEIT

Der verhältnismäßig schnelle Absatz der zweiten Auflage — sie war Ende 1914 erschienen und ist seit fast zwei Jahren vergriffen — liefert einen erfreulichen Beweis für die Tatsache, daß die Kunst der Beuroner immer weitere Kreise von Verehrern gewinnt. Die lebhafte Teilnahme, die liturgische Fragen gerade in den letzten Jahren gewonnen, hat auch, wie es scheint, den Sinn für jene Art von Kunst geschärft, die liturgische Grundsätze, liturgische Andacht und liturgische Stilformen ins Gebiet der zeichnenden, malenden, meißelnden und bauenden Künste überträgt. Wir werden ja im Verlauf unserer Darlegungen die tieferen Zusammenhänge zwischen kirchlicher Liturgie und Beuroner Kunst noch aufzuspüren trachten, Zusammenhänge von so inniger Art, daß ein tieferes Verständnis der letzteren ohne Verständnis der Liturgie so gut wie unmöglich ist, wie auch umgekehrt das Verständnis der Liturgie durch das der Beuroner Kunst an Klarheit und Schärfe gewinnen dürfte, denn ohne die entsprechende bildende Kunst ist eigentlich der Kreis liturgischer Ausdrucksformen noch nicht geschlossen. Ich bin weit davon entfernt, die Beuroner Kunst als die einzig mögliche liturgische Kunstformung anzusehen, aber gewisse Grundsätze, auf denen sie fußt, und die seit Jahrhunderten vergessen waren, das Zählen, Wägen und Rechnen, die „ästhetische Geometrie“, dürften tatsächlich ohne Verletzung der feierlichen Einheitlichkeit, die alles Liturgische durchzieht, nicht mißachtet werden können.

Als ich auf die mir ganz unerwartete Aufforderung hin, eine neue Auflage vorzubereiten, das Buch nach jahrelanger Pause wieder durchlas, sind mir seine Mängel erst so recht zum Bewußtsein gekommen, und ich konnte das freundliche Wohlwollen und die verzeihende Nachsicht, die dem Buch selbst von Seiten,

die unserer Weltanschauung fernstehen, so reichlich zuteil geworden, erst ganz ermessen und schätzen. Um so mehr drängte sich mir die Verpflichtung auf, die Neuauflage einer solchen Nachsicht würdiger zu machen. Man wird darum fast auf jeder Seite die nachbessernde, ergänzende, unnötige Fremdwörter und stilistische Härten austilgende Hand bemerken können. Viele Gedanken, besonders in dem Kapitel „Die hieratische Kunstabsicht", erhielten schärfere Prägung und Fassung; Anregungen aus Besprechungen öffentlicher und nichtöffentlicher Art wurden vorurteilslos erwogen und soweit möglich berücksichtigt.

Manche dieser Anregungen schienen mir allerdings auf Mißverständnissen oder auf Verkennung meiner Absichten zu beruhen. So meint z. B. der verehrte Besprecher meines Buches in der Theologischen Revue 1915, Nr. 9/10, ich hätte mich nicht grundsätzlich mit der scharfen Beuroner Theorie auseinandergesetzt, der gemäß alle Kunst in sich architektonisch sein und das strenge Bildungsgesetz nach Maß und Zahl an sich und auf der Stirne tragen müsse. Demgegenüber möchte ich doch glauben, daß ich auf das Bedenkliche dieser scharfen Theorie deutlich genug hingewiesen hatte. Bemerkte ich doch ausdrücklich, man dürfe den Grundsatz, alles auf die einfachsten, klarsten, am leichtesten überschaubaren Maßverhältnisse zurückzuführen, wie es die Beuroner Ästhetik nahezulegen scheine, nicht für jede wahre Kunst gelten lassen, da sich als notwendige Folgerung ergebe, die Kunst der letzten Jahrhunderte, die nicht mehr bewußt rechne, sondern fühle und an Stelle des Typischen das Psychologische setze, als grobe Verirrung zu bezeichnen. Dieser scharfen Theorie, so sagt der Referent, hätte ich die Spitze abgebrochen, indem ich sie darin gipfeln ließe, daß jede Art bildender Kunst der Architektur unterworfen sei. Ich wüßte nicht, wo ich diese falsche Behauptung aufgestellt hätte. Damit entfällt auch der zur Widerlegung angeführte Beweis, daß P. Desiderius nicht von den Werken der Architektur, sondern von den archaischen Statuen der Griechen ausgegangen sei, als er seine Kenntnisse fand. So ganz richtig ist das nicht einmal. Gewiß

war P. Desiderius seines Zeichens Bildhauer, aber seine besondere Vorliebe galt von seinen frühesten Entwicklungsjahren an der Baukunst. Schon als Knabe hatte er die Anleitung des Baurats Zobel genossen. Die griechischen Primitiven zogen ihn deshalb so mächtig an, weil er für architektonische Formen in ihnen am meisten vorgebildet und im Gefühl am meisten empfänglich war, und als er mit seinem eigenen bildhauerischen Schaffen in eine Sackgasse zu geraten drohte, wandte er sich von Zeit zu Zeit der von Jugend auf geliebten Architektur zu. Hier wurde ihm mit der Zeit klar, daß der Weg, den er bisher als Bildhauer gegangen war, grundfalsch sei. So erzählt er selbst in seiner „Ästhetik der Beuroner Schule“. Also bildete die Architektur den Ausgangspunkt für seine Erkenntnisse.

Im Leipziger Theologischen Literaturblatt 1915, Nr. 17, sagt Viktor Schultze, wenn man die Beuroner Kunst als Parallele der religiösen Mystik preise, so sei dieses Lob in Wahrheit ein Tadel. „Denn die Entrückung aus der Wirklichkeit, die Entsinnlichung, welche die Mystik kennzeichnen, können nicht nur keine Kunst begründen, sondern sind die Todfeinde jeder, auch der kirchlichen Kunst.“ Dem wäre nun freilich ganz und gar nicht zu widersprechen, wenn das Wort „Entsinnlichung“ bei der Beuroner Kunst in dieser schroffen Prägung zuträfe. Allein sie sieht nur ab von jeder gröberen Sinnlichkeit und gröberen Wirklichkeit, die sich im Leben zeigt; ihre Entrückung aus der Wirklichkeit ist nur eine Verfeinerung, wie wir sie auch bei Fra Angelico wahrnehmen und bewundern, nicht aber eine Aufhebung und Auflösung des Wirklichen. Was müßte der Verfasser erst zu einer solchen Entsinnlichung sagen, wie sie die moderne Kunst anstrebt, die unter dem Sammelnamen „Expressionismus“ läuft! So weit geht die Beuroner Kunst noch lange nicht; ihre Ehrfurcht vor der Schöpfung Gottes ist zu groß.

Der ungenannte Kritiker, der im „Hochland“ 1915/16, 6. Heft, meiner Schrift ein paar Sätzchen widmete, vermißt in ihr ganz die Schärfe der Auseinandersetzung zwischen der Beuroner und der eben erwähnten modernen Kunstform, eine Auseinander-

setzung, die er gerade für das katholische Kunstdenken in schärfster prinzipieller Ausprägung wünschte. Nun, das wäre ein Thema für sich; zu seiner Behandlung hatte ich weder Wunsch noch Veranlassung. Er selbst hat in seinem offenen Brief an P. Desiderius Lenz, den er „Der katholische Kulturwille und die neue Kunst“ überschrieb, den Versuch einer solchen Auseinandersetzung gemacht, in einer Sprache, deren Schale zwar glänzend und fein geschliffen, aber nur mit schwersten Hämmern zu zerschlagen ist, wenn man bis zum Kern der Gedanken vordringen will („Hochland“, Mai 1914).

In diesem offenen Briefe sagt er selbst, daß der Gegensatz zwischen der Kunstanschauung des P. Desiderius und dem Kunstwillen der Modernen nicht größer sein könnte. Dort ruhige Abgeklärtheit, innerer Frieden und Verklärung, hier eine Kunst, die „fast flagellantisch, anarchisch“ in ihrem Gebaren, die Unruhe einer Zeit kündet, die nicht nach sich, sondern nach einem Punkt der Ruhe sucht. Ich habe schon in meinem Aufsatz „Vom Expressionismus“ („Stimmen der Zeit“, Juli 1918) und in der Broschüre „Der Kampf um die neue Kunst“ (Flugschriften der Stimmen der Zeit Nr. 17) gezeigt, daß ich den Optimismus derer nicht zu teilen vermag, die von der Anpassung der modernen Form an die alten christlichen Ideen eine Gesundung der kirchlichen Kunst erwarten. Wenn anders es zutrifft, daß die künstlerische Form nur eine Emanation, eine sichtbare Ausstrahlung der Idee ist, dann kann eine der christlichen Idee voll entsprechende Kunstform der jetzt nach Herrschaft strebenden so wenig ähnlich sein, wie die im schärfsten Gegensatz zu den christlichen stehenden Ideen, aus denen die moderne Kunst sich ganz naturgemäß entwickelt hat, so naturgemäß, daß es einen klareren Spiegel der heutigen Geistesverfassung gar nicht gibt als diese Kunst.

Wenn darum der Verfasser sagt: „Je mehr die neue Kunst bloß Kunst sein will und den Ausdrucksorganismus einer uns doch eigentlich feindlichen Gesellschaftsstimmung dabei ablegt, desto mehr eignet sie sich für einen Kulturwillen, dem die Kunst

Ausdruck einer zugleich auch übernatürlichen und überzeitlichen Wirklichkeit sein will“, so wage ich es, gerade das Gegenteil zu behaupten: Je mehr die moderne Kunst Kunst sein will (Kunst in neuzeitlicher Auffassung), um so weniger kann sie den Ausdrucksorganismus der uns feindlichen Gesellschaftsstimmung ablegen, um so weniger eignet sie sich zum Ausdruck des christlichen Kulturwillens. Dieser muß sich vielmehr seine Kunstform aus dem begeistert bejahten Ideengehalt seiner Weltanschauung selber schaffen. Alles andere gibt nur eine Scheinkunst, nur Vergoldung, nicht aber gediegenes Gold. Man komme nicht mit der antiken Kunstform, die sich das junge Christentum dienstbar gemacht hat. Denn diese war nicht aus den psychologischen Untergründen der jeweiligen Gesellschaftsform hervorgegangen, sondern, wie P. Desiderius sehr richtig erkannte, aus den Urgesetzen von Maß, Zahl und Schönheit, also aus einem gemeinsamen Boden.

Mehr möchte ich nicht sagen, und ich sehe auch für diese Neuauflage keine Veranlassung — man wird das verzeihend verstehen —, mich von der benediktinischen Pax, vom strahlenden und verklärten Licht der Beuroner Kunst weg dem brodelnden Chaos der modernen Kunst zuzuwenden, das bald hier bald dort grelle, lohende Feuergarben emporsendet, um sie alsbald wieder in ihren Wirbeln und Schlünden zu verschlucken. Auch ich lebe in der Hoffnung, daß die christliche Kunst über kurz oder lang wieder zur Blüte gelange, und ich glaube, daß diese Blüte dann wohl anders aussehen wird als die von P. Desiderius liebevoll gehegte; aber ihr Nährboden muß die vom Glauben erleuchtete und durchwärmte Vernunft sein, und zwar nicht nur im Herzen des einzelnen Künstlers, sondern im Leben und Wirken der Gesellschaft. Denn wahrhaft große Kunst ruht auf den Schultern eines ganzen Volkes.

Schon im Vorwort der früheren Auflage habe ich darauf hingewiesen, daß meine Schrift nicht eine Geschichte der Beuroner Kunst geben will; Beuron selbst wird uns wohl einmal mit einem großen und reichen Geschichtswerk beschenken.

Mein Augenmerk richtete sich auf den ästhetischen Gehalt und auf den philosophisch-theologischen Grundboden, aus dem sie erwuchs. Als hieratische Kunst, die sie doch in erster Linie sein will, ist sie aufs innigste mit solchen Fragen verknüpft. Mögen diese Fragen bisweilen in einem recht losen Zusammenhang mit der Kunst als solcher zu stehen scheinen, eine Klärung dürfte notwendig sein, damit der Leser den richtigen Standpunkt gewinne, von dem aus eine gerechte Beurteilung und Erkenntnis dieser eigenartigen Blüte religiös-mystischer Kunst einzig möglich ist.

Auch die reichlichen, in dieser Auflage noch etwas vermehrten Abbildungen dürften hierfür eine nicht unwesentliche und willkommene Hilfe bieten. Man muß sich allerdings beim Betrachten dieser Bilder stets bewußt bleiben, daß es sich zumeist um raumschmückende Kunst handelt, die man nur dann vollständig würdigen kann, wenn man sie ins Ganze einstellt. Abbildungen wie die unsrigen wird man ebenso vorsichtig beurteilen müssen wie aus dem Zusammenhang gerissene Sätze eines Literaturwerkes.

Die Arbeit will nicht urteilslos alles als schlackenloses Gold hinnehmen, was die Beuroner geschaffen haben. Darum habe ich auch bisweilen, wo es nötig schien, meine abweichende Meinung reden lassen und auf gewisse Gefahren hingewiesen, die in allzu einseitiger Betonung der Beuroner Grundsätze liegen. Wenn trotzdem die Beuroner Kunst in ihrer ganzen hohen Bedeutung und Größe stehen bleibt, so mag das als Beweis gelten, daß sie uns Kulturwerte gebracht hat, die heute schon über jede Kritik erhaben sind und jeden billig Denkenden zur Anerkennung zwingen. Den Beuroner Künstlern aber gebührt unser aller Dank für ihr Lebenswerk, dem sie ihr ganzes Streben und ihre ganze Kraft geweiht.

Wir hören so häufig die Klage, daß unsere heutige religiöse Kunst es so sehr an Verinnerlichung fehlen läßt und ihre Hauptabsicht zu sehr auf das Technische lenkt oder gar alte Formeln handwerksmäßig ableiert. Gerade in jenem Geist übersinnlicher

Tiefe könnte Beuron vorbildlich wirken, mehr noch als in der Wiederbelebung echter Monumentalkunst, wo es bereits so befruchtend gewirkt hat.

Der Dank, den ich dem hochwürdigen P. Odilo Wolff und seinem inzwischen verstorbenen Bruder P. Bonifaz für mannigfache bereitwillige Hilfe schulde und schon früher ausgesprochen habe, möge auch diese Auflage auf ihrem Weg begleiten.

München, 14. Oktober 1920.

Der Verfasser.



INHALTSÜBERSICHT



VERZEICHNIS DER TAFELN

DIE WICHTIGSTE LITERATUR ÜBER BEURONER KUNST

Aus dem Leben des hl. Benedikt. 22 Photographien. Freiburg 1883.

Bembé, Karl, Benediktinische Malerei, in der Wochenschrift „Das neue Jahrhundert“ 1914, Nr. 15.

Beuroner Marienleben. Nach den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Prag. 17 Lichtdruckblätter. M.-Gladbach 1895, Kühlen.

Costantini, Celso, L'arte benedettina: Emporium, Febr. 1911.

Cripta di Monte Cassino. Album mit 18 Kupferdrucken. Roma, Danesi.

Die Beuroner Kunstschule, in der Zeitschrift „Die Kunst“ (München), März 1908.

Fabre, Abel, in Pages d'art chrétien, 4e série, Paris 1913.

Guardini, R., Vom Geist der Liturgie. [Ecclesia orans, herausgegeben von Abt Ildefons Herwegen.] 4. u. 5. Aufl., Freiburg 1920.

Hieratische Kunst — liturgische Kunst. Von J. H. (Jakob Hörmann) in der Zeitschrift „Der Kirchenchor“ 1915, Nr. 8—12.

Janssens, Don Lorenzo, L'arte della scuola benedettina di Beuron. Auszug aus „Arte cristiana“ 1913.

Jörgensen, Johannes, Beuron. Autorisierte Übersetzung von Johannes Mayrhofer. 3. Tausend. Hamm i. W. Das letzte (18.) Kapitel handelt auch über die Kunst Beurons.

Keppler, Dr. Paul Wilhelm v., Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs, 4. Aufl., Freiburg 1904.

Lenz, P. Desid., Zur Ästhetik der Beuroner Schule, 4. Aufl., Wien 1912.

— Ein Künstlerleben: P. Gabriel Wüger aus der Beuroner Kunstschule: Historisch-politische Blätter 1895.

Pöllmann, Ansgar, Vom Wesen der hieratischen Kunst. Beuron 1905.

— Aus Monte Cassino: Historisch-politische Blätter 1908.

— Aufrisse und Querschnitte aus der Beuroner Kunst: Benediktinische Monatschrift 1919, Nr. 1—8.

— Von Beuroner Kelchkunst. Ebd. 1920, Heft 3/4.

Popp, Joseph, Die Beuroner Kunstschule: Hochland, 3. Jahrg., Heft 7.

Prezzolini, Giuseppe, La teoria e l'arte di Beuron. Auszug aus Nr. 4 und 8 von „Vita d'Arte“ (Siena) 1908.

Ritter, Emil, Beuroner Gedanken: Kunstwart, 1. April 1913.

Scaccia-Scarafani, Dott. Camillo, La cripta di Monte Cassino. Rom 1913, Desclée.

Schnütgen, Alex., Zeitschrift für christliche Kunst 1890.

Tarouca, Silva, Schola artistica Beuronensis, Wien 1901.

Verkade, P. Willibrord, Verfasser des oben genannten, anonym erschienenen Artikels „Die Beuroner Kunstschule“.

— Die Anfänge der Beuroner Kunst: Leuchtturm für Studierende, 1. Oktober 1916.

Weiß, Konrad, Benediktinische Kunst: Hochland, Oktober 1913.

— Der katholische Kulturwille und die neue Kunst. Offener Brief an P. Desiderius Lenz: Hochland, Mai 1914. Abgedruckt in des Verfassers Buch: Zum geschichtlichen Gethsemane. Mainz 1919.

Wolff, Odilo, Die Beuroner Schule: Die Christliche Kunst, Februar 1911. Anhang hierzu im „Pionier“ 1911.

EINLEITUNG



Beuron! Es ist als ob in dem geheimnisvollen Klang dieses Wortes schon all die gottesdienstlichen Mysterien verborgen wären, die das berühmte Benediktinerkloster im stillen Donauwinkel birgt. Man glaubt es zu fühlen, daß dort etwas sein muß, was man sonst auf der Welt nicht findet, daß dort dem Menschenherzen neue Befriedigungen seines Glückssehnens winken, die es anderswo vergeblich sucht.

Es ist eben für feinnervige Menschen immer schon der Klang eines Wortes ein Griff in die Saiten der Seele, bald weiche, wohltönende Akkorde weckend, bald schrille Dissonanzen. Dieses Gefühl könnte trügen und trügt in der Tat sehr oft. Hinter einem wohltönenden Wort können sich Satansbosheiten bergen und hinter einem mißtönenden ganze Wunder echtester Freuden und Seligkeiten. Bei Beuron ist die Harmonie zwischen Wort und Inhalt Wirklichkeit.

Beuron hat sich von Anfang an die Pflege und eine durchgreifende Reform des katholischen Kultus zur Hauptaufgabe gemacht. Das Ideal unserer Opferliturgie sollte dort in seiner ganzen Schönheit und Erhabenheit strahlen und leuchten als stetes Vorbild für alle jene, deren Kräfte nicht ausreichen, dieses Ideal ebenso vollkommen durchzuführen. Das dem Menschen unzugängliche göttliche Licht sollte in den prismatischen Farben, der Tonkunst, liturgischen Szenenkunst und Raumkunst den Sinnen des Menschen vernehmbar gemacht werden und zugleich als Opfergabe wieder ins Urlicht zurückstrahlen.

So hat Beuron vor allem den äußeren, ich möchte sagen symbolisch-dramatischen Gang der Opferhandlung, die Zeremonien mit einem Glanz und einer Würde erfüllt, die Auge und Herz in gleicher Weise gefangen nehmen. Hier gibt es keine hastigen Bewegungen, keine abgeleierten Gebete, keine unerbauliche Haltung: alles ist gemessen am Maße einer stillen, in sich gekehrten Feierlichkeit.

Beuron war es ferner auch, das von Anfang an auf die Wiederherstellung des alten traditionellen Choralgesangs drängte und die altehrwürdigen Melodien ertönen ließ, lange bevor ihre offizielle Wiedereinführung durch Pius X. erfolgte. Dr. Jos. Gmelch[1] hat das durch beachtenswerte Belege erwiesen. Es war in diesen Mönchen ein heiliger, ungestümer Drang nach vollendetster Ausgestaltung des einmal erkannten Ideals lebendig.

Aber noch fehlte die bildende Kunst. Sie hatte ja das „Choralsingen“ im Laufe der Jahrhunderte gänzlich verlernt. Dazu nun mußte sie wieder gezwungen werden, sollte sie den passenden Rahmen für den feierlichen Ernst und die weihevolle Würde der Beuroner Liturgie abgeben. Hier lag die größte Schwierigkeit. Die äußere Handlung, die Zeremonien bei den liturgischen Festlichkeiten waren durch die Rubriken vorgeschrieben; sie brauchten nur mit tiefreligiösem Geist erfüllt zu werden. Die Choralmelodien waren längst gegeben, und die Kirche hatte oft genug darauf hingewiesen, daß sie in ihnen das Ideal der Kirchenmusik erblicke. Sie brauchten also nur der Vergessenheit entrissen und wieder gesungen zu werden. Die bildende Kunst dagegen erforderte eine Neuschöpfung. Außer ganz allgemeinen und mehr negativ gehaltenen Weisungen der Kirche war hier nichts, was die Wege zeigte.

Man muß diese Schwierigkeiten eigentlich erst im Geiste miterleben, um den providentiellen Beruf der Beuroner Kunst ganz zu erkennen. Gewiß lagen die Elemente auch dieser Kunst schon fertig vor. Wo aber war der Mann, der sie auf ihre Brauchbarkeit für den neuen Zweck untersuchte und das Brauchbare zu einem organischen Ganzen gestaltete?[2]

„Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik“ lautet der Untertitel unserer Studie.

---

[1] Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger Medicaea, Eichstätt 1912.

[2] Vgl. „Die Kunst im Heiligtum“. Rede des hochwürdigsten Herrn Abtes Alban Schachleiter O. S. B. auf dem Katholikentag in Mainz 1911. Sonderdruck im Verlag der St. Benedikts-Stimmen, Prag.

Was ist Mystik? Die Theologie definiert sie als die geheimnisvolle Vereinigung mit Gott durch eine außerordentliche Gabe der Beschauung, bisweilen verbunden mit Verzückung, Visionen, Offenbarungen, Stigmatisation. Letzteres sind nur unwesentliche Begleiterscheinungen, die auch fehlen können. Was die mystischen Phänomene von den Äußerungen der gewöhnlichen Aszese unterscheidet, ist das Mühelose, das nicht Lehrbare, das nicht Notwendige. Es ist eben ein freies Geschenk Gottes an besonders begnadete Seelen, ein Charisma[1].

Wenn man von mystischer Kunst spricht, so kann man entweder den Inhalt, das Ikonographische eines Kunstwerkes ins Auge fassen oder die formale Behandlung. Im ersteren Sinne ist mystische Kunst die Darstellung mystischer Vorgänge, wie sie der christlichen Kunst aller Zeiten, also auch der Beuroner, eigen ist. Da die Kunst das Wesentliche der mystischen Gottesvereinigung nicht darzustellen vermag, weil es sich den Sinnen entzieht, ist sie auf die unwesentlichen Begleiterscheinungen zur Deutlichmachung des übernatürlichen Vorganges angewiesen. Der Begriff „mystische Kunst" ist nur analog genommen, wenn man ihn auf die formale Behandlung eines Kunstwerkes anwendet. In diesem Sinne versteht man darunter eine ungewöhnlich vertiefte Auffassung, die hinter der sinnlichen Formerscheinung eine reiche Fülle von Geheimnissen birgt und den Geist des Beschauers förmlich zwingt, den Vorhang dieser Formerscheinung wegzuziehen. Mystische Kunst ist darum nie „art pour l'art", sondern die äußere Form bildet nur den Anreger für Phantasie- und Verstandesfunktionen. Bei der mystischen Kunst ist die Form selbst gewissermaßen in Ekstase. Wir möchten die Beuroner Kunst besonders in diesem letzteren Sinne als mystische Kunst bezeichnen.

Unsere Zeit, die in allem gern auf das Psychologische ausgeht, hat für die Rätsel der Mystik eine besondere Vorliebe

[1] Vgl. die wertvollen Aufsätze über Mystik von P. Alois Mager O. S. B. (Benediktinische Monatschrift 1919 und 1920).

gewonnen und sucht mit nimmermüdem Eifer an den ehernen Toren zu rütteln, die uns von ihren Geheimnissen trennen.

Auch die Kunst hat sich am materiellen Impressionismus satt gesehen und sucht in den Untergründen und Untiefen der menschlichen Seele ihre Stoffe. Was dieses Streben zutage gebracht hat, sieht allerdings geheimnisvoll genug aus, und es mag Menschen geben, in deren Innerem diese schwermutsvollen Klänge einer von ihrem übernatürlichen Ziele losgerissenen und darum melancholischen Mystik weiterklingen. Die Zeichnungen des Franzosen Odilon Redon oder der Katharina Schäffner sind Beispiele hierfür. Welcher Art die letzteren sind, kann man aus der anschaulichen Beschreibung des bekannten Ästhetikers Avenarius[1] ersehen: „Bei weitem die meisten größeren Zeichnungen Schäffners sind dieser Art: ein allgemein und traumhaft gesehener landschaftlicher Untergrund verbindet sich mit Symbolen, will sagen mit Trägern von Assoziationen (Flammen, Wellen, Wolken, Augen, Schwertern, Stacheln, Rädern, Tränen, Kränzen, mikroskopischen Zellengebilden u. a. m.), oder mit Bewegungsgefühlen, die schon nicht mehr an Körperliches, die nur noch an Linien gebunden sind, und mit den eigentümlichen Gefühlen, die das Zusammenwirken von Licht und Schatten in uns anregt.“ Das ist die Mystik des Okkultismus und Theosophismus, ein Zerrbild der christlichen, transzendentalen Mystik[2].

Als Vertreter der christlichen, speziell der spanisch-theresianischen Mystik wird heute der Maler Theotocopuli (El Greco) viel genannt. Im Repertorium für Kunstwissenschaft hat Kurt Steinbart einen illustrierten Aufsatz: „Greco und die spanische Mystik“, veröffentlicht[3]. Der Verfasser selbst ist bei der Be-

[1] Kunstwart 1911, erstes Februarheft.

[2] In meiner Schrift „Der Kampf um die neue Kunst“ (Flugschriften der Stimmen der Zeit, Heft 17) habe ich den Versuch gemacht, die neue von achristlicher Mystik erfüllte Kunst auf ihre Weltanschauungs-Grundlagen zu prüfen.

[3] 1913, Heft 3. In derselben Zeitschrift (1914, Heft 1) habe ich in dem Aufsatz „Das Exerzitienbüchlein und die spanische Mystik“ manche Mißverständnisse Steinbarts zu berichtigen und den Begriff Mystik schärfer zu umgrenzen versucht.

trachtung des Gegenständlichen stehen geblieben, und in dieser Beziehung ist die Abhängigkeit Grecos von der spanisch-nationalen Mystik allerdings unbestreitbar. Aber auch in der Formgebung ist Greco ein Mystiker von durchaus persönlichem Gepräge. Seine Bilder lassen uns hineinsehen in seine unruhige, gequälte Seele, die in ihrem Gott, an dem sie gläubig hing, nur den strafenden, unerbittlichen Richter erblickte. Alles loht und lodert in seiner Technik wie Feuersgluten, selbst die Figuren gleichen züngelnden Flammen. Greco ist der Maler-Mystiker der christlichen Furcht in übertriebener, krankhafter Steigerung.

Wie ganz anders ist das Antlitz der Beuroner Kunst! Die Angst ist entschwunden, die Züge sind verklärt. Ihr ist Gott nicht der strafende Rächer, sondern der anbetungswürdige König, dem sie ihre Hymnen zujubelt, in dessen Anblick versunken sie entzückt am Boden kniet. Es gibt wohl keine Kunst, die das Ruhen in Gott, jenen Grundzug mystischer Beschauung, klarer zum Ausdruck gebracht hätte als die Beuroner. Es ist aber eine Kunst, die nicht an der äußeren Formerscheinung ihre volle Befriedigung sucht, sondern die Formerscheinung mit Absicht so abstrakt gestaltet und alles individuellen Interesses entkleidet hat, daß der empfängliche Beschauer wie von selbst hinausgelenkt wird in überirdische Sphären, in die unendlichen Weiten einer höheren Welt. Insofern bildet diese Kunst freilich einen starken Gegensatz zu derjenigen, die nur ihre eigenen Schätze zum Genuß bietet und sonst nichts; sie will vielmehr die Pforten jener überreichen Schatzkammer öffnen, die der Zielpunkt alles religiösen Sehnens ist. Das ist die Mystik der christlichen Liebe.

Wenn es einem nicht schon die Bilder selbst sagen würden, daß sie aus einer höhenmystischen Stimmung erzeugt sind und für empfängliche Menschen den Erreger solcher Stimmungen bilden können, würde es einem ohne weiteres klar, wenn man die ästhetischen Anschauungen des Begründers der Beuroner Kunstschule in Betracht zieht, der überall das Symbolische betont und die Zahlenverhältnisse des „Urmaßes“

in Beziehung bringt zum Wesen Gottes und umgekehrt aus der stillen Betrachtung der Geheimnisse Gottes die Inspiration zu seinen Schöpfungen gewinnt. Man mag über diese Beziehungen streiten, manche vielleicht vom theologischen Standpunkt aus ablehnen, die Tatsache bleibt bestehen, daß die Beuroner Kunst aus der Mystik geboren ist. Hören wir nur, wie P. Desiderius[1] über die letzten Grundlagen seiner Kunst spricht:

„Wir müssen glauben, daß das Einfachste das Höchste, Gehaltvollste, in Wahrheit Reichste sei; dann werden wir in überströmendem Maße erfahren, daß es so ist.

„Es ist also diese Kenntnis zu erstreben, und zwar zunächst in Beziehung auf dasjenige Werk des Schöpfers, welches die Krone der Geschöpfe ist, die Gestalt des Menschen. Es wird sich hier wie eine zweite, eine formale Offenbarung Gottes erweisen, nächst dem heiligen Glauben den von der Kirche Behüteten als das Herrlichste, das Erfreuendste, was Menschen pflegen können; denn hier sind Geist, Herz und Sinn gleich bereichert, in Einmütigkeit empfangend, genießend, denn das, was durch die Sinne wahrgenommen, strömt hier wie Süßigkeit, Harmonie, Liebe, Weisheit, dem Herzen Gottes direkt entquollen, dem entgegen, der hier zu wachen versteht.

„Es ist dies allerdings keine Sache für viele, aber die in der Kunst voranstehen, die dem Volke die Segnungen der Kunst vermitteln wollen, die sollten hier eingeweiht sein. Wo stammen aber diese Dinge her, und wie kamen sie zu den Menschen?

„Sie gehören — das getraue ich mir getrost auszusprechen — wie sie in den Werken der Urzeit, in der Kunst der Alten, bewußt, als ausgebildete Wissenschaft angewendet sich finden, zur Uroffenbarung, durch die Altväter vom Paradiese her ererbt, als ein Freigeschenk Gottes an die Menschen, und in der Arche sehen wir das feste, geoffenbarte Vorbild. Die Kraft der Prinzipien liegt im Glauben."

Sind das nicht mystische Klänge aus einer fernen Welt?

[1] Zur Ästhetik der Beuroner Schule[3], Wien 1912.

DER GRÜNDER



Inmitten des modernen Kunsttreibens mit seiner nervösen Unrast und seinem hastigen Tempo mutet uns die Beuroner Kunst an wie ein friedsames, verträumtes Klösterlein in einsamer Stille, bei all dem Gegenwartsstreben und dem Haschen nach dem Augenblick wie ein feierliches Grüßen und Winken aus fernen, längst verstummten Jahrtausenden, wie ein trutziger, unbeugsamer Fels neben dem flutenden Strom der Zeiten.

Wie konnte doch eine solche Blume erblühen im Garten unserer modernen Kultur? Wo fand sie in der nordischen Kühle den Nährboden, aus dem sie hervorwuchs, diese fremdartige Lotosblume, die im Schatten der ägyptischen Pyramiden und Sphinxe ihre Heimstätte hat?

Wir stehen da vor einem Rätsel, einem Rätsel, das uns jede sprunghafte Entwicklung in der Kunstgeschichte nicht nur, sondern im ganzen Weltgeschehen aufgibt, das in unserem Fall durch das Eingreifen eines großen, aus den gewohnten Entwicklungsbahnen heraustretenden und seine eigenen Wege suchenden Genies nur äußerlich erklärt wird und nicht nach seinen tiefsten Gründen.

Und ein solches Genie war Professor Peter Lenz, der Begründer des Beuroner Stils[1]. Dieser Einsicht wird man sich auf die Dauer nicht verschließen können, und man wird ihn einreihen unter die eigenartigsten und — da er als Architekt, Plastiker und Maler gleich bedeutend ist — auch vielseitigsten Künstler des 19. Jahrhunderts, sobald man sich einmal die Mühe gibt, sein Lebenswerk gründlich zu studieren und mit den Leistungen seiner Zeit auf dem Gebiete kirchlicher Kunst in Vergleich zu bringen.

Man ist ja gegen früher schon um vieles gerechter und objektiver geworden in der Beurteilung dieser „neuen“ Kunst,

[1] Peter Lenz, geb. 1832 zu Haigerloch in Hohenzollern, nahm 1876 zu Montecassino das Ordenskleid und erhielt den Namen Desiderius. Später empfing er die Subdiakonatsweihe.

und eine grundsätzliche Gegnerschaft wagt sich kaum mehr hervor. Wenn aber ein starkes Für und Wider das Zeichen genialer Werke ist, dann gehört die Beuroner Schöpfung zu ihnen, denn alle Bitternisse harter Anfeindung hat die junge Schule kosten müssen. Nur die eiserne Energie ihres Begründers, die Festigkeit und Weitherzigkeit des Erzabtes Maurus Wolter konnten die junge Pflanze vor dem Untergang retten.

P. Desiderius erzählt selbst, wie er einst den großen Frankfurter Meister Edward v. Steinle zur berühmt gewordenen Mauruskapelle — $^3/_4$ Stunden vom Kloster Beuron entfernt — begleitet habe. Das Werk ward eingehend geprüft, das Ergebnis der Prüfung aber in frostiges, vielsagendes Schweigen gehüllt. Später hat dann auch Steinle einer dritten Person gegenüber seiner schmerzlichen Enttäuschung Ausdruck gegeben, daß seine Hoffnung auf das Emporwachsen und Blühen einer klösterlichen Kunstschule zunichte geworden sei.

Dieses Urteil eines so großen Meisters ist uns heute unbegreiflich, zeigt uns aber, wie vorsichtig man Kunstwerken gegenüber sein muß, die eine noch ungewohnte Formgebung zeigen. Es wäre ja schlimm um die Kunst bestellt, wenn schon alle Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft wären.

P. Desiderius Lenz gehört nicht zu den Autodidakten. In einem achtjährigen akademischen Studium zu München hat er ein tiefes und festes Fundament für seine spätere Kunst gebaut, freilich mehr durch eigene Arbeit als durch die Förderung von seiten der Schule. Da er von Haus aus mit Glücksgütern nicht gesegnet war, konnte er dem Vergnügen nur wenig Raum gönnen und seine ganze Zeit dem Studium widmen. Er schreibt selbst[1], daß der liebe Gott ihm eine unbegrenzte Sorglosigkeit betreffs seiner ferneren Existenz gegeben habe, und daß er dann immer am fröhlichsten war, wenn er am ärmsten war.

Obwohl er eigentlich zum Bildhauer bestimmt war, hatte er doch eine besondere Vorliebe für Architektur und ver-

[1] Zur Ästhetik der Beuroner Schule.

wandte viel Zeit auf ein gründliches Studium derselben. Wie sehr ihm das später zu statten kommen sollte, konnte er damals selbst nicht ahnen, denn von einem klar erkannten Ziel war er noch weit entfernt. „Bei mir war alles nur ‚Gefühl' und warmer Nebel, aber die Sonne der Kunst, ihr Licht konnte ich nicht sehen." [1]

Die damalige Akademie war auch nicht darnach angetan, eine so eigenartige Begabung in die richtige Bahn zu lenken. Hören wir, wie Lenz selbst den Unterrichtsbetrieb schildert[2].

„Es war niemand da, der die Antike und ihre geheimnisvolle Technik hätte erklären können; in der Malerei herrschte bezüglich der Farbe noch der Freskostil, ohne daß noch eine klare Stellung gefunden war zu den Koloristen der Renaissancezeit oder zu den älteren Farbenkompositionen z. B. der Mosaiken.

„In den Komponierklassen herrschte noch eine quasi-ideale Richtung und Methode. Nachdem eine leidliche Skizze gefertigt, sollte unter Benützung von Akt, d. h. von lebendem Modell und Gliedermann, das Werk entstehen. Mit Hilfe der antiken Vorbilder und der Methode der Meister sollte die Natur so unter der Hand etwas vereinfacht und idealisiert werden; zu scharf sollte man ihr nicht ins Angesicht schauen, damit man nicht dem Realismus verfiele.... Von Feinheit, Einheit der Verhältnisse hatte man kaum eine Ahnung. Die Gewandung wurde im ganzen nach dem Gliedermann gezeichnet oder aus Einzelmotiven kombiniert, so gut es ging; es wurde vor allem auf schöne Einzelmotive gesehen, aber nicht auf das Leben und die Einheit des Ganzen. Das führte notwendig zu einer Scheinnatur, nicht zur wahren Natur, nicht zum Verständnis der wahren am und vom menschlichen Körper bewegten Gewandung. Nur eines wurde immer noch als heilige Tradition der Schule hochgehalten: der gute Bau der Komposition, ein architektonisches Element in derselben; das war das wirklich Ideale, was die Akademie hatte. Aber ihre großen Schwächen

---

[1] Ebd. [2] Ebd.

in Form und Farbe ließen nicht über ein Mittelding hinauskommen, das weder mehr ganz ideal noch auch ganz real war.

„Inzwischen war der Zeitgeist ein anderer geworden. Man wurde des Idealen übersatt; man hatte Verdacht gegen die Echtheit desselben; man fing an, nach dem Realen zu hungern. ...alles Ideale wurde rücksichtslos in den Staub gezogen; alles, was dem Naturalismus diente und zusteuerte, in den Himmel erhoben.... Die Kunst selbst war so lediglich auf das kunstübende Individuum gebaut, damit einem beständigen Fiebern, Haschen, Jagen überantwortet, genötigt, in jedem einzelnen wieder ganz von vorn anzufangen."

Wie sehr ein solcher Scheinidealismus und noch mehr ein so unbeschränkter Individualismus dem innersten Wesen des jungen Lenz entgegen war, beweist seine spätere konsequente Idealkunst.

Aber schon jetzt begann der Haken sich zu krümmen. Sein Sinnen und Studieren wandte sich gerade jenen Werken zu, die man damals als bloße Vorstufen der wahren, hohen Kunst unbeachtet ließ.

„Ich ging viel allein in die Glyptothek, um die Originalwerke griechischer Kunst, namentlich der alten Periode, zu studieren, vor allem die Ägineten mit ihren Zeitgenossen, Vorfahren und nächsten Nachfolgern. Diese Kunst zog mich mächtig an, besonders deswegen wohl, weil ich für architektonische Formen in ihnen am meisten vorgebildet und im Gefühl am meisten empfänglich war. Ich erkannte klar, daß diese Kunst so ganz anderer Art sei als die Renaissance und alle ihre Abkömmlinge in der neueren Kunst. Daß hier jede Form und Falte so harmonisch geteilt und abgemessen ist, so unverrückbar an ihrem Platze steht, daß jede Verschiebung das Ebenmaß und die Wahrheit stören würde, daß der Körper in seinen schönen Proportionen und seiner typischen Einfachheit auch alle Gewandung so fein und einheitlich bewegt, so sicher akzentuiert, — das erzeugt einen wunderbaren Hauch der Ruhe, Sammlung, Willensklarheit." [1]

[1] Zur Ästhetik der Beuroner Schule.

Diese Urkunst war es, die dem jungen Künstler immer deutlicher die Richtung wies. Als er nach vierjähriger Lehrtätigkeit an der Nürnberger Kunstgewerbeschule in ausgedehnten Reisen seine Studien zu vertiefen suchte — durch die Vermittlung des großen Cornelius hatte er ein Stipendium für Italien erhalten —, war es immer wieder die altgriechische und namentlich auch ägyptische Kunst, deren wuchtige Monumentalität und Proportionsharmonie ihn mächtig ergriff, deren ästhetisch-geometrische Grundlagen er in mühevoller Arbeit zu ergründen suchte.

In der stillen Bergeinsamkeit zu Schlanders in Tirol, wo er nach Ablauf seiner Stipendienzeit (1864) zwei Jahre lang als Steinbruchleiter in einer Holzhütte hauste, konnte er sich so recht nach Herzenslust in die tiefe Mystik dieser Kunst versenken. Seine zahlreichen, nach antiken Vasenbildern und nach Wiedergaben der ersten ägyptischen Funde gemachten Pausen kamen ihm dabei zugute. Sie schmückten die Wände seiner Hütte. „Wer die vergilbten, abgegriffenen Blätter sieht, bekommt eine Vorstellung von dem Wert, den der Künstler ihnen beilegte, und unwillkürlich steigt vor einem das Bild dieses hochgesinnten einsamen Mannes auf, der nach der Brotarbeit des Tages in stillen Abenden das Glück höchster Erwartungen durchkostete. Ich kenne aus jener Zeit eine kolorierte Skizze zu einer Pietà, die mir die liebste ist unter den vielen andern, die er später machte. Darin ist die ganze Beuroner Kunst schon im Keime enthalten. Auch dieses Blatt muß er stundenlang in der Hand gehabt und angeschaut haben. Ein dunkler Daumenflecken am untern Rand bezeugt es. Er hat die Skizze wohl als ein Himmelsgeschenk betrachtet, das ihm den Weg in die Zukunft vorzeigte.“ [1]

In Berlin sodann war es, wo ihn der Gedanke, an jene primitive Kunst anzuknüpfen und sein eigenes Schaffen aus diesen Wurzeln erwachsen zu lassen, wie eine Offenbarung überkam und wie eine unwiderstehliche, treibende Kraft, die ihn nie mehr verließ.

---

[1] Die Beuroner Kunstschule. In der Zeitschrift „Die Kunst“, März 1908.

P. Ansgar Pöllmann O. S. B. hat sich das Verdienst erworben, in einer sehr fleißigen, mit glühender Begeisterung für seinen Helden erfüllten Artikelreihe „Aufrisse und Querschnitte aus der Beuroner Kunst“ (Benediktinische Monatschrift 1919) viel biographisches und genealogisches Material bekannt zu geben, das Dunkel, das bisher über die Studienjahre des P. Desiderius Lenz gebreitet lag, aufzuhellen und lehrreiche Einblicke in das künstlerische Wollen und Wirken der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu gewähren. Für eine Geschichte der Beuroner Kunst, die in diesem Buche nicht in Frage kommt, sind damit wichtige Vorarbeiten geleistet.

DER URTYP



Schon der erste größere Wurf des P. Desiderius war eine kühne Tat, die mit allen damals geltenden, fast mit dogmatischer Strenge festgehaltenen Traditionen brach. Es ist die bereits erwähnte Mauruskapelle. Sie erstand in den Jahren 1868—1870 unter Mithilfe seines Freundes Jakob Wüger[1] und dessen Schülers Steiner[2]. Die Entwürfe — auch für sämtliche Malereien — stammen von der Hand des P. Desiderius. Wüger schätzte sie so hoch, daß er auch nicht die geringste Abweichung gewagt hätte. Selbst das Vergrößerungsglas nahm er zu Hilfe. Bei der Übertragung ins Große konnte es dann freilich trotzdem nicht ausbleiben, daß auch sein weicheres Fühlen zum Ausdruck kam.

Diese Kapelle nun ist weder gotisch, noch romanisch, noch griechisch, noch ägyptisch, sondern eigenartig durch und durch. Man mag Kraliks Ausspruch, daß seit dem Parthenon nichts ähnlich Vollendetes mehr entstanden ist, als dichterische Übertreibung, als Ausfluß überschäumenden Gefühls betrachten, da ja Wertvergleichung ganz verschiedenartiger Kunstwerke stets eine heikle Sache ist, wahre Größe wird man aber der schlichten Kapelle nicht absprechen können. (Tafel 4.)

Schon der sehr poröse und rauhe Tuffstein, mit dem die Hauptmauern des Baues aufgeführt sind, zeigt einen ausgesprochenen Sinn für monumentale Wirkung, weshalb auch gerade die modernen Architekten wieder sehr gern nach diesem Mittel greifen. Die Verhältnisse der Bauglieder, das Zusammen-

[1] Jakob Wüger, geb. 1829 zu Steckborn im schweizerischen Kanton Thurgau, trat 1865 in Rom vom Kalvinismus zur katholischen Kirche über, wurde 1870 Benediktiner mit dem Ordensnamen Gabriel, erhielt 1880 die Priesterweihe und starb 1892 zu Montecassino. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er hauptsächlich an der Münchener Akademie.

[2] Lukas Steiner, geb. 1849 zu Ingenbohl (Kanton Schwyz), trat 1872 in den Benediktinerorden, wurde 1877 Priester, starb 1906 zu Beuron. Künstlerisch gebildet in Rom und München. Schüler Wügers.

wirken von Holz und Stein offenbaren feinen Sinn für Materialgerechtigkeit und für wirksame Proportionen. Auch auf die Umgebung wurde bei der Gestaltung und Gliederung des Kirchleins Rücksicht genommen. Es wirkt auf den Beschauer wie ein Naturgewächs, von selbst hervorgesprossen aus dem echt deutschen Walde. Auf den äußeren Längsseiten zieht sich unter dem Dach ein breiter Fries mit gemalten Darstellungen aus dem Leben des hl. Maurus hin. Über dem Eingang thront in ornamentiertem Kreis eine Madonna mit Kind, an den Seiten der hl. Benedikt und die hl. Scholastika; darunter Friese von fünf Mönchen und fünf Nonnen, die ihre Kronen darbieten.

Die Altarwand im Innern ist ganz ausgefüllt von einem großen Fresko. Es zeigt den Gekreuzigten mit je drei stehenden Heiligen auf beiden Seiten, über denen die vier Evangelistensymbole schweben. Die innere Türwand schmückt der Tod des hl. Maurus. Die Seitenwände sind mit einfachen Lotosstengeln geschmückt, über denen sich breite Friese mit anbetenden knienden Engeln hinziehen. Einige von diesen Engeln haben frohlockend ihre Arme ausgebreitet, andere verhüllen in stummer Ehrfurcht das Haupt. Sämtliche Bilder sind al fresco ausgeführt und haben ihren Farbenglanz durch ein halbes Jahrhundert frisch bewahrt.

Was bei dieser Kapelle am meisten überrascht, ist das harmonische Zusammenklingen von Architektur und Malerei, ganz im Gegensatz zu der damals herrschenden Art, Wandbilder ohne Rücksicht auf den Stil des Bauwerkes auszuführen. Alles ist architektonisch gedacht und nach einem einheitlichen Plan durchgeführt bis ins kleinste Ornament. Und doch ist es trotz dieser Strenge gelungen, alles Herbe und Eckige fernzuhalten, ja den inneren Ausdruck bis zur Vollendung zu steigern.

Verfasser gesteht gern, daß der künstlerische und religiöse Eindruck, den das Kreuzbild an der Altarwand auf ihn gemacht hat, einer der stärksten und nachhaltigsten ist, die er je erfahren. Selbst Giottos Kreuzbilder mit ihrem gewaltigen

Affekt dürften nicht so innerlich ergreifen wie das stille Beuroner Meisterstück, wo sich der ganze Ausdruck gewissermaßen in die innerste Seele geflüchtet hat. Auch bei Fra Angelicos großer Kreuzigung in San Marco zu Florenz liegt der Affekt der einzelnen Figuren viel mehr zutage und scheint nicht so verfeinert wie bei unserem Bilde.

Beim Anblick desselben möchte man es fast bedauern, daß die spätere Beuroner Kunst diese wundervoll tiefe Empfindung im Interesse noch strammerer Linienführung preisgegeben hat. Man kann wohl sagen, daß das Zusammenarbeiten der beiden Meister Lenz und Wüger auch später kein einheitlicheres und vollendeteres Meisterstück zustande gebracht hat.

Die Figuren der Madonna, des hl. Johannes Evangelist, der hl. Cäcilia mit ihrem tiefen, die schmerzlichsten Saiten der Seele rührenden Blicke darf man ruhig zum Größten rechnen, was die religiöse Kunst überhaupt hervorgebracht hat, und das mit so einfachen Mitteln, daß dem oberflächlichen Beschauer, der es gewohnt ist, die innere Empfindung am äußeren Gestus abzulesen, leicht das Größte an dem Bilde entgeht. Der Leib des Heilandes ist von einer so zarten, durchsichtigen Feinheit, daß man ihm nur den herrlichen Kruzifixus des Fra Angelico im Kreuzgang von San Marco an die Seite stellen kann.

Lenz hat hier sein Bestes gegeben in der nicht mehr zu übertreffenden Raumgliederung, in der jeden weiteren Wunsch verstummen machenden Komposition, Wüger, die weichere, psychisch empfindsamere Künstlernatur, in der religiösen Wärme und Gefühlstiefe. Leider läßt unsere Abbildung (Tafel 5) die hohen Eigenschaften des Bildes kaum ahnen.

Der Tod des hl. Maurus an der Türwand könnte mit seinen ruhigen Linien und Farben an Giottos Tod des hl. Franziskus in Santa Croce zu Florenz erinnern, obwohl von irgendwelcher Abhängigkeit nicht die Rede sein kann, schon wegen der ganz verschiedenen Raumabteilung. Aber hier wie dort findet sich die größte Sparsamkeit der äußeren Form-

mittel und die Konzentrierung der künstlerischen Absicht auf den geistigen Ausdruck.

Vom reinsten Linienwohllaut sind die anbetenden Engel an den Friesen der inneren Seitenwände. Über sie sagt Popp[1]: „Sie knien vor Opferschalen, aus denen der heilige Rauch wie eine bewußte Opferhandlung quillt, ihre Flügel beben in visionären Schauern, und ihr Gewand ist wie das Atmen ihrer Seele.... Ich zweifle, ob es in der gesamten Kunst eine ähnlich suggestive Verkörperung rein geistiger Wesen und ihrer Tätigkeit gibt." (Tafel 6.)

Frei von jeglicher Weichheit, wenn man das liebliche Antlitz vielleicht ausnimmt, ist das köstliche Madonnenbild über der Eingangstür (Tafel 7). Es ist ein ureigener Lenz von der Art der wahrhaft groß geschauten Pietà von 1865[2]. Das Raumgefühl und der dekorative Sinn der späteren Periode haben hier bereits Gestalt angenommen, ja man kann sagen, das Bild enthält das ganze Beuroner Programm, das Lenz später befolgte, vollkommen restlos. Es ist eine Prophetie des Künftigen. Auch P. Odilo Wolff O. S. B. schreibt über dieses Bild[3], es komme ihm vor „wie der Schlüssel und das symbolische Programm der ganzen Beuroner Kunst".

Die freundlichen Szenen aus dem Leben des hl. Maurus (Tafel 8 u. 9), welche die Außenfriese schmücken, mit den naiv-kindlichen Mönchlein Maurus und Plazidus und der majestätischen Gestalt des hl. Benedikt, haben bei aller Straffheit der Linienführung milde, genrehafte Züge; es sind liebliche Legendenerzählungen. Die künstlerische Form, in der sie erscheinen, ist offensichtlich von den antiken Vasenbildern inspiriert, die den Meister einst so magisch angezogen hatten.

Der Altar ist in seiner Schlichtheit und Einfachheit, die den Opfertisch nicht unter den Zutaten vergräbt, von klaren Verhältnissen und vornehmer Gestaltung, völlig einbezogen in die

---

[1] Hochland III 7.

[2] Abgebildet in der Benediktinischen Monatschrift 1919, Heft 1.

[3] Die Christliche Kunst, Februarheft 1911.

Stilgrundsätze, von denen die Kapelle ihr künstlerisches Leben empfangen hat. Der Leichnam des hl. Maurus, der unter der Altarmensa in weißem Marmor gebildet liegt, ist wie durchleuchtet und übergossen von der lux perpetua.

Wir haben diese Kapelle eingehender besprochen, weil man das Zusammenwirken beuronischer Architektur, Plastik und Malerei leider nur an diesem einen selbständigen Gesamtkunstwerk studieren kann. Wie herrlich müßte eine große, vollkommen beuronisch durchgeführte Kirche sein!

Lenz, Wüger und des letzteren noch junger Schüler Steiner haben die Mauruskapelle noch als Laienkünstler ausgeführt. Erst später traten sie ins Kloster, und zwar der Altmeister zuletzt.

Solange Lenz und Wüger noch zusammen arbeiteten, war der mildernde Einfluß des letzteren nicht zu verkennen; als Wüger 1892 gestorben war, konnte Lenz ganz seine ihm natürliche Art auswirken und seinem Sehnen nach Maß, Zahl, Proportion ungehemmt nachgeben.

Es ist kein Zweifel, daß Lenz für monumentale Kunst das ungleich stärkere Talent war; unter dieser Rücksicht ist es sehr wohl zu verstehen, wenn sich sein Schaffen mehr auf Abstraktion als auf Intuition aufzubauen scheint, denn der Monumentalmaler muß in gewissem Sinne Architekt sein.

Diese Eigenschaft fehlte dem P. Gabriel Wüger. In dem prächtigen Nachruf, den P. Lenz seinem Freunde in den „Historisch-politischen Blättern“ 1895 widmete, sagt er über ihn: „Er hatte nie praktische architektonische Studien gemacht, und so war das Gefühl für Statik, für statische Haltung bei ihm weniger entwickelt als der angeborne Sinn für das seelische Leben. Seine Stärke lag weniger im Bauen als im Fühlen der Komposition.“ (S. Tafel 10 u. 11 b.)

Es dürfte hier der Platz sein, unsere Begriffe von monumentaler Malerei etwas zu klären oder vielmehr den Versuch einer Klärung zu machen.

Das Wort „monumental“ gehört zu jenen leidigen Wörtern, die unsere Zeit mit besonderer Vorliebe gebraucht, obgleich

deren begrifflicher Inhalt heute weniger denn je in der Welt verwirklicht ist. Wo man die unwürdigsten Sklavenfesseln trägt, schreit man von Freiheit; man rühmt die Persönlichkeitskultur unserer Tage, wo kräftige Charaktere unter der Unzahl von Herdenmenschen und Nachläufern ganz verschwinden; man spricht von Liebe, wo der ausgeprägteste Egoismus sich breit macht, von Keuschheit, wo der Unflat sich bergehoch türmt, von Mystik, wo nichts ist als ziellose Gefühlsverschwommenheit. So muß auch das vielgeplagte Wort „monumental“ bald hier einspringen bald dort, ob es paßt oder nicht. Und doch, wie selten finden wir die wahre monumentale Kunst, unter deren Schatten sich frühere Jahrhunderte einig fühlten, deren Erzeuger eigentlich weniger ein einzelner war als vielmehr die Kraft einer ganzen Nation!

Vor etlichen Lustren, als so etwas wie ein Morgenrot am Kunsthimmel erschien, glaubten die Optimisten bereits eine neue Blütezeit der großen Kunst heraufziehen zu sehen. Aber die Rosawölkchen waren bald verschwunden, und graues, düsteres Alltagsgewölk verbarg die Hoffnungssonne. Unsere Zeit ist zerfahren; es gibt keine großen gemeinsamen Ideen, kein gemeinsames Empfinden mehr, aus dem allein eine mächtige, die ganze Nation umfassende Kunst herauswachsen kann. Die moderne Kunst ist aus dem Grundsatze „L'art pour l'art“ hervorgegangen; sie ist Feinschmeckerkunst geworden und bildet den konträren Gegensatz einer wahrhaft großen Kunst, die sich an den Menschen als solchen wendet und der Allgemeinverständlichkeit religiöser Wahrheiten vergleichbar ist, die schon vom Schulkinde begriffen werden, aber selbst dem größten Philosophen und Theologen noch Rätsel aufgeben und Raum lassen für tiefe Forschungen.

Vielleicht übersetzen wir das Wort „monumental“ (vom lat. monere) am besten mit „der Erinnerung wert“. Wir sehen aber sofort, daß diese wörtliche Übertragung viel zu weit ist und nicht den eigentlichen Sinn wiedergibt, den wir mit „monumental“ zu verbinden pflegen. Denn gar vieles innerhalb und außerhalb

des Bereiches der Kunst ist „der Erinnerung wert". Wir müssen also den Kreis des Begriffs beträchtlich enger ziehen, wollen wir dem heutigen Sprachgebrauch gerecht werden.

Diesem entsprechend nennen wir monumental nur solche Kunstwerke großen Formates, die der bleibenden Erinnerung der Menschheit wert sind wegen ihres bedeutenden, allgemein menschlichen, in erhabene Form gegossenen Inhaltes. Durch diese Begriffsbestimmung sind ausgeschlossen alle großen und mächtigen Werke, die, wie z. B. eine Riesenlokomotive, nicht in den Bereich der Kunst fallen, oder Kunstwerke mit weltgeschichtlichem Inhalt aber dargestellt in kleinem Format, wie z. B. Meissoniers Rückzug Napoleons I. aus den Schneefeldern Rußlands. Zwar kann auch eine ganz kleine Skizze den Eindruck des Monumentalen machen, aber dann fühlt der Beschauer, wie eine innere Triebkraft die Formen aus ihren engen Fesseln herausreißen möchte in jene Größenverhältnisse, die ihrem innern Leben entsprechen.

Es kommen ferner nicht in Betracht Werke in großem Format aber mit unbedeutendem Inhalt, wie man sie auf unsern Kunstausstellungen zu Dutzenden findet, oder auch solche, die nur zeitlich beschränkten, rein örtlichen oder nur für einzelne Personen geltenden Gehalt aufweisen. Schließlich scheiden noch alle jene Werke aus, bei denen es dem Künstler nicht gelang, die Formen dem großen Gedanken entsprechend straff zu spannen und den Pulsschlag höheren Lebens empfinden zu lassen.

An sich gehört vollkommene Formgestaltung nicht zum Wesen eines Monumentalbildes. Es gibt eben gelungene und mißlungene Monumentalbilder, so gut es gelungene und mißlungene Miniaturbilder gibt. Aber wir haben uns heute daran gewöhnt, das Wort „monumental", das eigentlich einen Gattungsbegriff darstellt, nur dann auszusprechen, wenn ein bedeutender Inhalt in bedeutenden äußeren Ausmaßen auch in möglichster Vollendung der Form auftritt.

Fürs Gewöhnliche haben monumentale Bilder auch eine dekorative Aufgabe, weil sie eben zumeist als Wandgemälde für

große Räume, wie Kirchen oder Prunksäle, geschaffen werden. Dann haben sie sich den architektonischen Raumgesetzen zu fügen. Darüber mehr im nächsten Abschnitt. Zum Wesen der Monumentalmalerei gehören solche dekorativen Nebenzwecke allerdings nicht. Das ist festzuhalten.

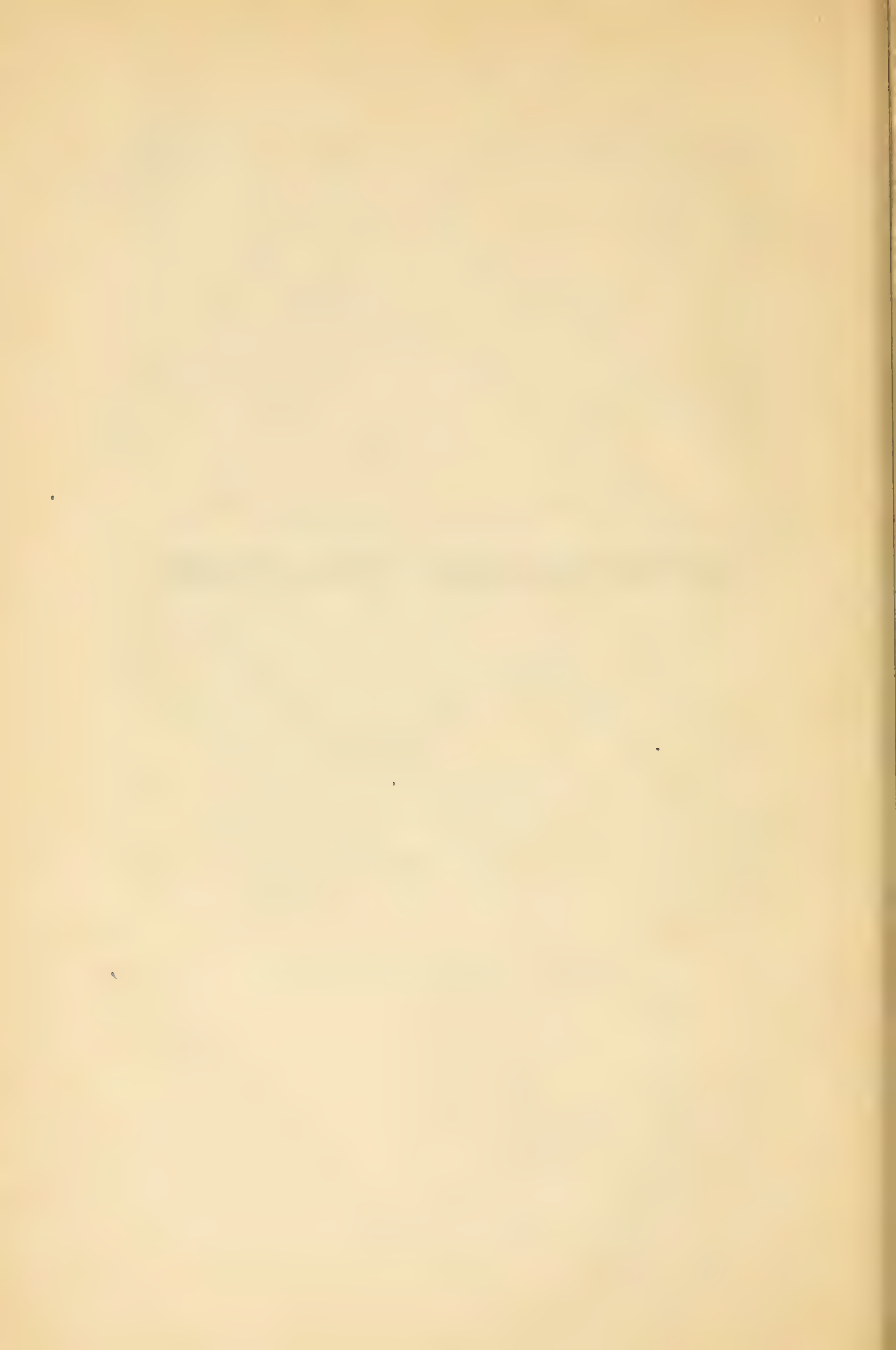
Dr. Alois Wurm glaubt den „Nerv der Monumentalität“ im Zug ins übermenschlich Große“ erblicken zu sollen [1]. Vielleicht läßt sich alles, was wir hier gesagt haben, am kürzesten und schlagendsten in dieser Formel begreifen, wie auch umgekehrt deren Zerlegung, die für weniger Eingeweihte nötig ist und auch von Dr. Wurm geboten wird, sich mit unsern Darlegungen decken dürfte.

Als Stoffe für monumentale Gestaltung kommen z. B. bedeutende Persönlichkeiten und Begebenheiten der Welt- und Kirchengeschichte in Betracht, und zwar in ihren großen, für die Allgemeinheit wichtigen Beziehungen. Sodann — von geschichtlicher Verkörperung abgesehen — große menschliche Eigenschaften und Tätigkeiten in ihrer typisch-allgemeinen, nicht auf einen Einzelfall beschränkten Bedeutung, wie auch Symbolisierungen solcher Eigenschaften und Tätigkeiten durch die lebende oder leblose Natur (Tiere, Landschaften). Ein Stoff aus dem Klein- und Alltagsleben (Genre, Anekdote) wird sich ebenso gegen monumentale Gestaltung auflehnen wie das Lyrische und Idyllische, das wegen seines so ganz intimen Charakters einer Übersetzung ins Große widerstreitet. Es zieht sich scheu zurück von jenen Plätzen, wo die Allgemeinheit aus- und eingeht.

---

[1] „Worauf es bei der Kunst ankommt“, München 1919.

DIE BEURONER KUNSTFORM



Unlängst schrieb ein temperamentvoller Schriftsteller an den Leiter einer kleineren Zeitschrift, die Artikel darin glichen einander wie eine Beuroner Falte der andern. So etwas ist bezeichnend für das Urteil der breiten Masse. Alles wird am Maßstab der Naturwirklichkeit und der dem Volke geläufigen religiösen Bilder gemessen, und so hört man ein über das andere Mal, die Beuroner Kunst sei steif, eckig, einförmig, typisch bis zur Identität der einzelnen Köpfe usf. Daß allem dem bewußte und dem Prinzip nach berechtigte künstlerische Absicht zugrunde liegt, entgeht denen, die landläufige Begriffe über Kunst als Urteilsnorm nehmen.

Zu verwundern ist es ja nicht, daß Laien auf dem Gebiete der höheren Kunst für stilisierte Plastiken und Malereien immer noch kein rechtes Verständnis haben und die altgriechische, ägyptische, assyrische, japanische Kunst als Kunst niederster Stufe betrachten, wenn man bedenkt, daß selbst die Theorie bis in die letzten Jahrzehnte hinein die Forderung der Naturtreue übermäßig betonte auf Kosten der Gesamtwirkung eines Raumes. Je tafelbildmäßiger eine Wandmalerei aussah, um so höher wurde sie geschätzt.

Mit diesen falschen Grundsätzen haben die Beuroner rücksichtslos gebrochen, das wird für alle Zeiten ihr unsterbliches Verdienst sein. Gegenüber den modernen Bestrebungen, die auf ähnlichen Wegen zu gehen versuchen, werden die Beuroner immer das Recht des Ersten in Anspruch nehmen können. Den Zweck der monumentalen Malerei und die aus ihm sich ergebenden Folgerungen haben sie mit scharfer Logik erfaßt und durchgeführt, unbekümmert um den Widerspruch allzu konservativer Kreise.

Der juristische Grundsatz „locus regit actum“ ist auch der erste Leitsatz für die Formgestaltung monumentaler Wandmalerei. Die Architektur muß herrschen, die Malerei dienen. Der

Maler „darf durch sein Bild und die etwaige Teilung der Bildfläche die Symmetrie und die Proportionen des Bauwerkes nicht aufheben, sondern soll die Linien und Flächen der Architektur noch klarer und bestimmter machen“ (Gietmann-Sörensen, Kunstlehre IV 223). Rhythmus, Vers und Reim, die sich bereits im Bauwerk als selbstverständliche architektonische Forderungen finden, müssen auch in der wandschmückenden Monumentalkunst weiterklingen. Ein Musterbeispiel für die Teilung einer solchen Bildfläche ist z. B. das Apsidenmosaik von Santa Maria in Trastevere zu Rom. Unter dem Hauptbild ist ein breiter Fries mit Lämmern ausgeführt, der die ganze Fläche sehr gefällig teilt.

Die alte Kunst, die ja immer Zeitstil war, hat bis zum Absterben des Rokoko diese Forderung einer der Architektur entsprechenden Stilisierung für etwas Selbstverständliches gehalten, ja vielleicht unbewußt erfüllt und den dienenden oder wenigstens mit der Architektur das gleiche Ziel anstrebenden Charakter monumentaler Plastik und Malerei nie aus den Augen verloren.

Die altchristliche und romanische Kunst — von den antiken heidnischen Stilen möchten wir hier nicht sprechen — betonte die absolute Herrschaft der Architektur, die das erste und letzte Wort zu sagen hatte. Es war eine hieratische Kunst, sozusagen eine absolute Monarchie und darum das schönste Symbol göttlicher Herrschaft.

Schon die Gotik hat mit diesem Absolutismus gebrochen; sie gleicht mehr einer konstitutionellen Monarchie, wo auch noch ein König herrscht, aber mit beschränkten Rechten. Daher das Subjektive, das gotische Malerei und Plastik bereits aufweisen.

Die Renaissance bis zu ihren letzten Ausläufern stellt mehr eine republikanische Verfassung auf, wo Architektur, Malerei und Plastik zwar auch nach einem gemeinsamen Ziel hinarbeiten, ohne daß eine dieser Künste ihre Selbständigkeit aufgeben möchte. Ein eigentliches Dienstverhältnis im strengen Sinn ist nicht vorhanden. Darum sind auch die Wandmalereien in der Renaissance kaum anders behandelt wie Tafelmalereien,

mit ausgesprochener Luft- und Linienperspektive und runder Modellierung der Figuren.

Niemand wird leugnen, daß diese Kunstmittel, die einem streng konstruktiven Stil, wo jede aus der Konstruktion sich ergebende Fläche auch ihren flächenhaften Charakter bewahren muß, so ganz wiedersprächen, bei der mehr dekorative Zwecke verfolgenden Renaissance ganz angebracht sind. Man fühlt, daß dieses illusionäre Auflösen der Fläche der Tendenz des Renaissancestils entspricht.

Immer aber war es das Raum- und Stilgefühl, das die Maler und Bildhauer beherrschte. Erst ein so eklektisches Zeitalter, wie es das 19. Jahrhundert war, das, unfähig, einen eigentlichen Zeitstil hervorzubringen, nach den alten Stilen griff, konnte bei der babylonischen Sprachenverwirrung der Künste so unzusammengehörige Elemente miteinander verbinden, wie es etwa eine gotische Architektur und die raffaelisch weiche Malerei der Nazarener war. Daß das eine unglückliche Ehe geben mußte, wo jeder Teil seine eigenen Wege ging, fühlte man nicht mehr.

P. Desiderius hat das Unmonumentale und Unarchitektonische, das sich in den Leistungen der Restaurationsepoche des 19. Jahrhunderts verkörperte, scharf herausgefühlt. „Die Mängel der letzteren (der Anhänger der Cornelius-Schule) waren lediglich nur die Folgen ihres unklaren Verhältnisses zur Antike, die sie noch nicht so klar zu erfassen wußten, wie dies uns nach fünfzig-, ja achtzigjähriger Arbeit und archäologischer Forschung möglich ist, die Folgen ihrer nicht hinlänglich fundierten Formen- und Farbprinzipien. Auch sie waren bemüht, die Formensprache nicht einfach der Natur zu entnehmen, sondern sie in irgendwelcher Weise zu idealisieren, zu vereinfachen, der Zufälligkeiten zu entkleiden; aber das alles blieb lediglich Gefühlssache des einzelnen. Ein Herumexperimentieren an der Natur bloß ‚per Gefühl' konnte aber zu nichts führen, mußte notwendig die Kunstgebilde flau, kraftlos, salzlos machen; das war keine Natur mehr, aber auch kein Stil, kein Typus, der mit

der Natur harmonierte, der fest und sicher aus ihr herauskonstruiert, nach den Gesetzen der Natur über die Natur hinausgehoben war. Was fehlte, war das Monumentale, das Statische, das die Natur nicht haben kann, weil sie Augenblick ist, das aber die monumentale Kunst, vorab die religiöse, haben muß.... Diese Schule mußte also an dieser Schwäche sterben, und derjenige Teil, der sich ‚die Nazarener‘ nannte, der das Religiöse ex professo als Beruf erwählte, mußte ebenso außer Kurs kommen; denn Ideen, die bloß mit dem Fund der Naturstudien verarbeitet sind, wenn auch mitunter als Manier ein Lichtstrahl eines alten Meisters darauf zu fallen scheint, geben bloß eine ‚illustrative‘, aber keine ‚typisch-monumentale‘ Kunst.“ [1]

Aber macht man nicht den Beuronern selbst auch den Vorwurf des Eklektizismus? Die Antwort darauf hat bereits Bischof Keppler gegeben [2]: „Von Eklektizismus kann doch bloß da die Rede sein, wo prinziplos Disparates aus verschiedenen Stilen und Schulen zum Amalgam verbunden wird, das eine organische Einheit nicht darstellen kann, eben weil das einigende Prinzip fehlt. Der Beuroner Stil ist eine festgeschlossene Einheit, ein Organismus, welchen eine Seele von innen heraus bildete und welcher sich vollends ausgestaltete durch Aneignung und Assimilierung dessen, was ihm wesenskonform ist.“ [3]

So ist denn die Beuroner Kunst aus der Architektur geboren, freilich, wenn man von der kleinen Mauruskapelle absieht, aus einer nur in ordine ideali existierenden hieratischen Architektur, da es den Künstlern bislang noch nicht gegönnt war, das Beuroner Gesamtkunstwerk im großen dar-

---

[1] Ästhetik der Beuroner Schule.

[2] Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs [4] (Freiburg 1904) 53.

[3] In einem guten Feuilletonartikel der Frankfurter Zeitung vom 25. März 1910 lesen wir über die Mauruskapelle: „... Es ist vieles erstaunlich an diesem kleinen Ding, das Erstaunlichste vielleicht ist, daß die offenbare Verwertung historischer Stilelemente nicht als Eklektizismus erscheint, sondern daß man fühlt, wie eine starke Künstlerpersönlichkeit hier Fremdes bewältigt, sich hindurchgezwungen und eigen Fleisch und Blut daraus geschaffen hat. . . .“

zustellen, obwohl P. Desiderius die Pläne für eine großartige Kirche längst bis in die Einzelheiten ausgearbeitet hat.

Das Gepräge dieses Beuroner hieratischen Baustils ist nicht der nach oben weisende Predigergestus der Gotik, sondern es sind die gefalteten Hände eines Betenden. Daß die Künstler ihre von dieser idealen Architektur aus empfundenen Schöpfungen auch in der Beuroner Spätbarockkirche aufstellen, ist eine Folgewidrigkeit, die dem Auge weh tut. Aber sie hat das Gute, daß der scharfe, unangenehme Kontrast ein nie ermüdender Ruf nach Verwirklichung der Pläne des P. Desiderius ist. Ein solches Werk müßte eines der großartigsten und eigenartigsten kirchlichen Denkmäler der Welt werden, ein Zielpunkt für Millionen von Wallfahrern. In diesem Sinne ist es zweifellos richtig, was Emil Ritter sagt[1]: „Die Zukunftsverheißung Beurons ist eine Neuvermählung zwischen Kultus und Schönheit.“ Möchte der erste Schritt zur Erfüllung dieses Versprechens bald gemacht werden!

Welches sind nun die Folgerungen, die Beurons Künstler aus dem Dienstverhältnis von Malerei und Plastik zu ihrer Architektur ziehen?

Es ist vor allem das Betonen der Linie, der Silhouette. Die Linie ist die Seele der Architektur, wie das Baumaterial der Leib. So muß das Motiv der Linie auch in allem weiterklingen, was der Architektur dient, in den Ornamenten, Plastiken, Bildern. Eine Malerei mit weich abgestimmten, ineinanderfließenden Übergängen fügt sich nie recht in eine stramme Architektur und lockert oder löst sogar das Band der Eintracht.

Nur ein Stil, der wie z. B. der Rokokostil von Natur aus malerisch veranlagt ist, verträgt auch in den Bildern mehr malerische Qualitäten. Aber mit ihm hat der Beuroner Stil ebenso wenig gemein wie der ägyptische mit seinen wuchtigen, aber in feinsten Proportionen verteilten Massen. Man fühlt instinktiv das Zusammenklingen der Beuroner Bilder mit der entsprechenden Architektur; sie sind die harmonischen Obertöne, die über

[1] Kunstwart, erstes Aprilheft 1913.

dem Grundton des Bauwerkes schweben und ihm seine Klangfarbe und Klangfülle verleihen, die kontrapunktischen Girlanden um einen cantus firmus.

Das Beuroner Architekturideal hat nichts Unruhiges, lebhaft Bewegtes, sondern seine Signatur ist erhabene, unerschütterliche Ruhe und Majestät. Darum muß auch die Linienführung in der Beuroner Plastik und Malerei sich freihalten von allem Leidenschaftlichen, Kühnen, Aufregenden. Still und einfach muß sie dahinfließen, und es darf nicht eine Linie gegen die andere kämpfen in polyphonem Wettstreit, sondern in friedlicher, homophoner Einigkeit und gleichem Streben werden sie ihren Anbetungshymnus singen.

Deshalb sind der Beuroner Kunst die dramatischen Motive am meisten fremd, weil sie jener hieratischen Ruhe und Feierlichkeit am meisten entgegengesetzt und ohne aufregendes Linienspiel nicht darstellbar sind. Sehr gut sagt Emil Ritter[1]: „Die religiöse Kunst redet . . ., die kultische Kunst schweigt.“ Sie schweigt, weil sie eben ein Ausdruck des mystischen Versunkenseins in Gott sein will, nicht ein Ausdruck tragischen Ringens um den Besitz Gottes, auch nicht eine beredte und gebärdenreiche Aufforderung, den höchsten Herrn zu loben und anzubeten, sondern eine Aufforderung durch ihr bloßes Dasein und Beispiel.

Selbst Personengruppen, die ohne eigentliche Dramatik miteinander in handelnder Fühlung stehen, eignen sich weniger. Daher die weise Beschränkung der Figurenzahl, die Vorliebe für Einzelfiguren mit innerlichen Affekten, die Hinordnung von Gruppenfiguren auf einen gemeinsamen Zielpunkt der Verehrung. Herrliche Muster solcher Gruppenkompositionen sind z. B. die Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt in Montecassino (Tafel 12 bis 18), von denen wir die Madonna mit dem hl. Benedikt und der hl. Scholastika besonders hervorheben möchten.

Wenn aber die Beuroner Künstler einmal diese ihre eigenen Grundsätze verließen und ihre streng hieratischen Kunstmittel

[1] Kunstwart, erstes Aprilheft 1913.

für freiere Kompositionen anwenden wollten, mußte sich alsobald deren Unzulänglichkeit herausstellen.

Das dürfte der Grund sein, warum der berühmte und vielverbreitete Stuttgarter Kreuzweg bei aller Anerkennung großer und schöner Einzelheiten nicht recht befriedigen will. Das Problem des Kreuzwegs ist an sich ein hochdramatisches und müßte für eine Monumentalkunst im Sinne der Beuroner gewissermaßen erst seines dramatischen Charakters entkleidet werden durch Beschränkung auf die notwendigen Figuren, durch möglichste Ausschaltung von Gegensätzen wie Pharisäern und Henkern. Manche Stationen werden auch so noch für eine strenge Linienkunst Schwierigkeiten bereiten. Schnütgen hat wohl auch in erster Linie den Kreuzweg im Auge, wenn er schreibt[1]: „... und wo es sich um Darstellung nicht nur von einzelnen statuarischen Gestalten, sondern von Gruppen handelt, würden in den Kompositionen die gezwungenen, schematischen Haltungen einer freieren Behandlung und Gestaltung Platz zu machen haben".

Eine figurenreiche und bewegte Komposition erfordert aber auch mancherlei Überschneidungen, Darstellung von Entfernungsverhältnissen, Verkürzungen, die sich mit den Mitteln einer strengen flächenhaften Linienkunst meist nicht genügend deutlich machen lassen. Dieser Übelstand tritt auch bei unserem Kreuzweg in manchen Einzelheiten zutage. Auf der V. Station läßt z. B. die Verkürzung des rechten Armes Simons von Cyrene die klare Deutlichkeit vermissen.

So scheinen denn auch von den Kreuzwegstationen diejenigen am besten gelungen, wo verhältnismäßig Ruhe herrscht, wie z. B. Christus am Kreuz, Christus im Grab[2]. (Tafel 19 u. 20.) Man vergleiche ferner die Begegnung Marias mit dem kreuztragenden

[1] Zeitschrift für christliche Kunst 1890.

[2] Das wenig ausdrucksvolle Gesicht des hl. Johannes in der XII. Station wirkt so schwach, als ob es einem künstlich gestellten lebenden Bild entnommen wäre. Man möchte dem Heiligen mehr von innerlicher Ergriffenheit wünschen.

Heiland im „Marienleben" mit unserer IV. Station und man wird vielleicht zugeben, daß jene mit der beschränkten Figurenzahl ungleich besser wirkt. Der ganze Kreuzweg hat in der neuen Klosterkirche zu Eibingen bei Rüdesheim durch die Hand des P. Paulus eine starke Vereinfachung erfahren, die als entschiedener Fortschritt zu begrüßen ist.

Auch in der Behandlung der Farbe beweisen die Beuroner Künstler ihren angestammten Sinn für alles, was monumentalen Zwecken frommt. Ihrer Linien- und Silhouettenkunst entspricht Flächigkeit der Farbe. Sie wollen nicht mit der Skulptur wetteifern, keine stereometrischen Illusionen uns vorgaukeln und keine perspektivischen Kunststücke wie die Barock- und Rokokomaler. Wo sie eine Wandfläche konstruiert haben, wollen sie dieselbe auch als Fläche gewahrt wissen und nicht nachher durch Tiefenillusionen aufgeben.

Hier war die antike und altchristliche Kunst wieder ganz zielbewußt, besonders die ägyptische. Die vielen Tausende noch erhaltener griechischer und etruskischer Vasenmalereien zeigen uns die Grundsätze einer dienenden Flächenkunst oft mit höchster Vollendung durchgeführt. Und wenn uns in der ägyptischen und assyrischen Kunst manches sonderbar und naturwidrig anmutet, so dürfen wir daraus nicht auf künstlerisches Unvermögen schließen, sondern auf gewollte Typik. Diese alten Künstler hatten offenbar eine ganz andere Ansicht von der Aufgabe der Kunst als jene, denen die Naturwirklichkeit und kubische Tiefenwirkung immer als erstes Ziel jeglicher Kunst gelten möchte.

Im Harmonisieren der Farbe weisen die guten Beuroner Arbeiten feines Gefühl auf. Freilich dürfen wir keine Nuancenmalerei erwarten, wie sie uns die Impressionisten gebracht haben. Diese Art wäre für monumentale Zwecke zu kraftlos und unwirksam. Ihre Palette besitzt nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Farbwerten, sie arbeiten nur mit den Tönen der diatonischen Skala und verzichten auf schillernde Chromatik, ausgehend von der richtigen Erkenntnis, daß die

Farbe bei der monumentalen Malerei nicht in erster Linie sinnlich-optische Ziele zu verfolgen berufen ist. Es kommt hier nicht auf den Augenreiz an wie bei der impressionistischen Malerei, sondern auf die symbolische Kraft und Ausdrucksfähigkeit der Farbe, auf Verstärkung der seelischen Wirkungen der Komposition. So können unter Umständen zwei Farbtöne völlig ausreichen.

Diese mehr nebensächliche Aufgabe der Farbe bei monumentalen Malereien haben die viel verschrieenen Kartonmaler der Nazarenerzeit ganz richtig gefühlt. Aber sie haben zumeist falsche Folgerungen gezogen. Statt den Gebrauch der Farbe überhaupt weise einzuschränken, haben sie eher durch zuviel an Farbe gefehlt, ohne auf den harmonischen Zusammenhang der Einzeltöne genügend zu achten. Musterbeispiele einer so verfehlten Farbengebung kann man vielleicht nirgends in der Welt klarer durchschauen als im Aachener Rathaussaal, gerade weil ihnen dort die glanzvollen von Rethel selbst gemalten Bilder unmittelbar gegenüberstehen.

Auch bei manchen Leistungen der Beuroner Schule wird man das Gefühl einer gewissen Farbenbuntheit nicht los. Gerade die reinen, nicht abgestumpften Farben, die unsere Künstler lieben, heischen eine besondere Vorsicht, damit ein einheitlicher milder und ruhiger Gesamtton, der das Ganze zusammenhält und zusammenschließt, zustande kommt. Auch der bekannte Ästhetiker Albert Kuhn O. S. B. hat diesen Mangel gewisser Beuroner Malereien wohl empfunden [1].

Die Farben werden verhältnismäßig glatt aufgetragen wie auch der Goldgrund; im Mosaik wird eine einheitliche Fläche aus lauter gleichartigen Steinchen zusammengesetzt. Hier wäre die Beuroner Technik unseres Erachtens einer Steigerung fähig, und zwar zugunsten monumentaler Wirkung. Wenn der Künstler die Töne, statt sie glatt aufzutragen, mehr durch Aufreihen komplementärer Farbflecke hervorbrächte und den Goldgrund nicht so gleichmäßig glänzend auftrüge, und wenn musivische Flächen

---

[1] Allgemeine Kunstgeschichte, Malerei II 1351 f.

mit Steinchen anderer Art durchsetzt würden, wäre die Wirkung auf das Auge wohl noch kräftiger. Je weiter das Bild vom Beschauer entfernt ist, um so mehr dürfte sich eine solche rauhere Technik empfehlen. An Ansätzen hierzu fehlt es auch bei manchen Beuroner Werken nicht; das Künstlergefühl empfindet eben von selbst die Zweckmäßigkeit eines solchen Verfahrens. Es fehlt nur noch die mutige, unentwegte Durchführung.

Das köstliche Schimmern antiker Mosaiken, das die alten Mosaizisten durchaus absichtlich hervorgebracht haben, wirkt berückend. Warum also verzichten auf ein so leichtes, wirksames Mittel? Das ist noch lange kein Haschen nach Effekt, sondern nur ein Ausnützen und Auswerten des künstlerischen Mittels. Wenn man uns dagegenhält, derartige sinnliche Wirkungen auf das Auge widersprächen einer ruhigen, objektiven Hieratik, so möchten wir bemerken, daß der Wirkung auf das Auge eine gewisse mystische Wirkung in der Seele entspricht und ihr parallel läuft, was einer hieratischen Kunst gar nicht fremd ist.

Noch eine Folgerung zogen die Beuroner Meister aus dem dienenden Charakter der monumentalen Kirchenmalerei, das Unterdrücken des Persönlichen, in den dargestellten Personen sowohl wie in der Künstlerarbeit.

Ihr Ideal ist, Werke hervorzubringen, die völlig im Ganzen aufgehen und die Frage nach dem Künstler gar nicht aufkommen lassen, so wenig man sich in einem prunkvollen Hofstaat um die Herkunft der goldstrahlenden Diener bekümmert. Diese sollen aber auch nicht durch eine allzu scharfe Individualität oder durch auffallendes Benehmen die Aufmerksamkeit auf sich statt auf den Herrscher lenken. Ruhig und gemessen haben sie einherzuschreiten.

Ähnlich ist die Aufgabe monumentaler Kirchenbilder. Werden diese zu individuell behandelt, so lenken sie leicht die Aufmerksamkeit auf sich ab, statt daß sie nur mit ihrem Teil zur Verherrlichung des Kultraumes beitragen. Ihre Tendenz würde eine egoistische, selbstsüchtige.

So kam die antike und die altchristliche Kunst zu einer typischen Behandlung der Formwelt, die von allen zufälligen Merkmalen absah und gewissermaßen nur die nackten Gattungsbegriffe künstlerisch wiedergab. Auch hier ist Beuron der alten Kunst gefolgt.

Darum spricht man auch immer von Beuroner Kunst und hört so selten die Namen der Künstler, was in Anbetracht der Kunstgeschichte bedauerlich ist und der Zukunft wohl manche Rätsel zu lösen geben wird, um so mehr, als noch vielfach mittelalterlicher Werkstattbetrieb herrscht und der Meister sich mit Mitarbeitern und Schülern in die Leistung teilt.

Es wäre darum dringend zu wünschen, daß Beuron jetzt schon, wo der Altmeister noch lebt, alle geschichtlichen Einzelheiten sammelte, sonst ist später eine Menge verfehlter Zuschreibungen unausbleiblich.

So ist z. B. der prächtige flötende Hirt (Titelbild), den man aus stilkritischen Gründen, besonders im Vergleich mit dem viel straffer gespannten Guten Hirten auf Tafel 21, am liebsten dem P. Gabriel Wüger zuweisen möchte, ein Werk des P. Desiderius, nur die Schafe sind von P. Gabriel gezeichnet[1]. Auch die Entwürfe zum Marmorfries in der Krypta von Montecassino (Tafel 33) stammen ursprünglich von der Hand des P. Desiderius; ausgeführt wurden sie von P. Adalbert Gresnicht, der die Entwürfe mit eigenem Geist füllte[1]. Sehr schwierig ist es, beim Marienleben in Emaus-Prag den Anteil der einzelnen Künstler festzustellen. P. Willibrord Verkade schreibt in seinem Aufsatz „Die Beuroner Kunstschule“ (Die Kunst, März 1908), diese Bilderfolge sei meist von P. Gabriel Wüger gezeichnet. In Wirklichkeit stammen die Entwürfe sämtlich von P. Lukas Steiner[1]. P. Gabriel hat dann freilich soviel in den Kartons verbessert, daß die meisten Bilder in der Tat mehr seine Hand als die seines jüngeren Schülers verraten. Zu den Bildern, die P. Lukas' Eigenart am auffälligsten bekunden und weniger überarbeitet sind, gehören die Darstellung

---

[1] Briefliche Mitteilung des P. Bonifaz Wolff O. S. B. an den Verfasser.

des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die Geburt Mariens und ihre Aufopferung[1]. Auch das Einleitungsbild stammt fast ganz von der Hand des P. Lukas[2]. Dagegen wird die Anbetung der heiligen drei Könige (Tafel 11 a) übereinstimmend als Schöpfung des P. Gabriel bezeichnet. P. Desiderius, der nicht ganz mit dem Bild zufrieden war, hat bei der späteren Veröffentlichung der Bilderfolge, wenigstens in der kleinen Ausgabe, manche Änderungen am Dreikönigenbild angebracht, z. B. an der Stellung der Personen links zueinander[3].

Schon diese wenigen Beispiele dürften zeigen, wieviel kunstgeschichtliche Einzelfragen noch der Lösung harren, und wie viele dieser Fragen wohl für immer unentschieden bleiben müßten, wenn sie nicht bei Lebzeiten derer, die es wissen müssen, gelöst würden.

Ich konnte in dieser Studie um so mehr darauf verzichten, mich in das Gewirr solcher Fragen zu verlieren und auf die Leistungen einzelner Künstler einzugehen, als es mir nur auf das Grundsätzliche ankommt. P. Paul Krebs und P. Andreas Göser, zwei der feinsinnigsten Beuroner Meister, dürften sonst nicht übergangen werden, so wenig wie P. Willibrord Verkade, ein Holländer, der nach merkwürdigem Lebenslauf aus der Umgebung der bekannten französischen Künstler Gauguin, Sérusier, Maurice Denis kommend sein Ziel in Beuron fand[4]. Die Kreuzabnahme, die er 1914 für die Wiener Karmeliterkirche gemalt hat (Tafel 23), ist ein verheißungsvolles Werk mit altitalienischem Einschlag.

---

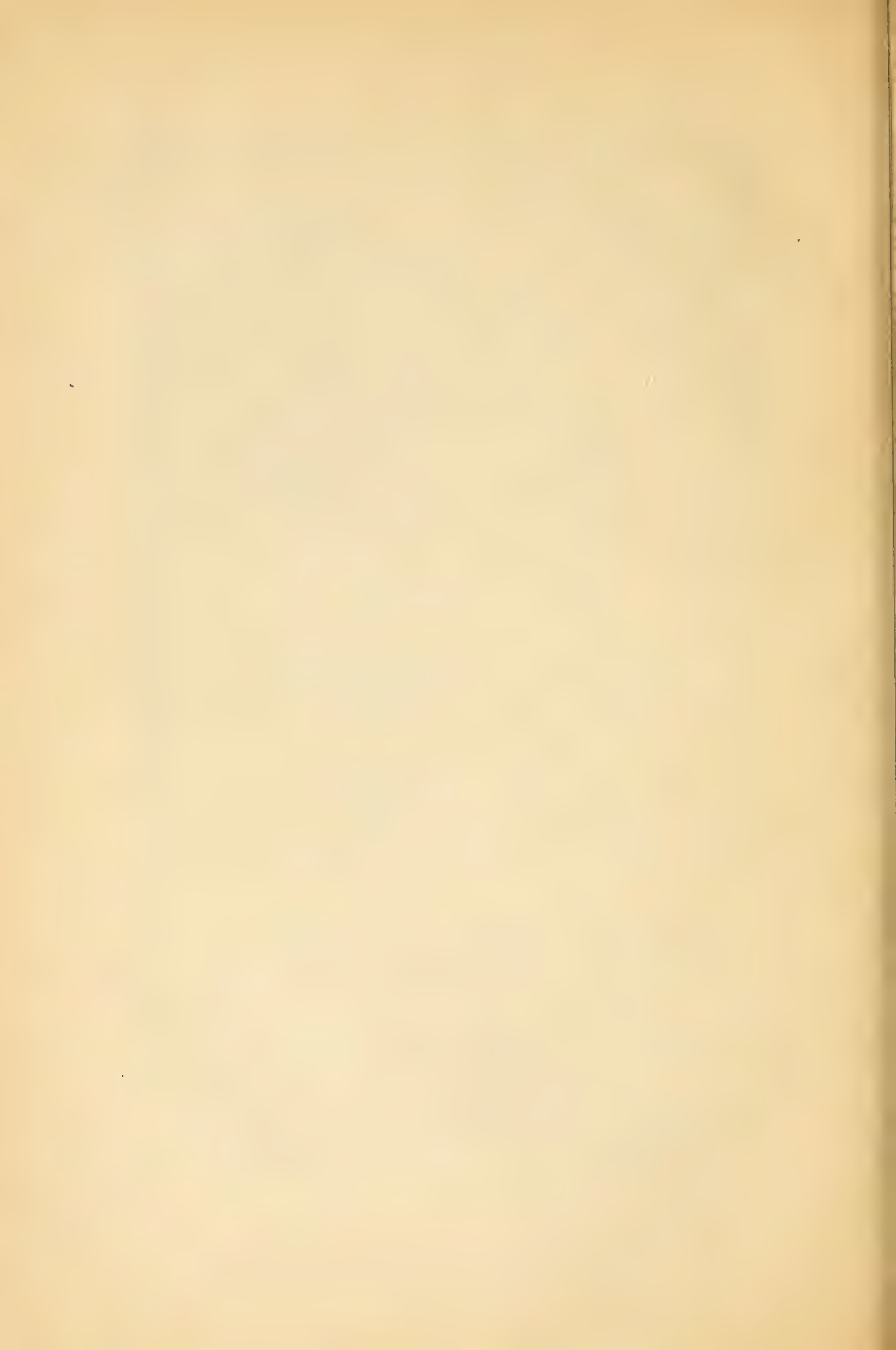
[1] Aus einem weiteren Brief des P. Bonifaz muß ich schließen, daß auch „die stark verunglückte" Hochzeit von Kana (Tafel 11 b), die ich in der vorigen Auflage als Werk des P. Gabriel bezeichnet hatte, von P. Lukas stammt. Nur die Madonna sei „echt".

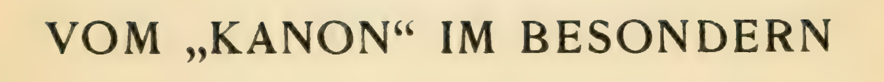
[2] Diese letztere Behauptung, so schreibt mir P. Bonifaz, die von einem bei der Ausführung beteiligten weltlichen Künstler herrühre, sei von P. Desiderius ziemlich ungläubig aufgenommen worden. Es sei auch da, so meinte dieser, wenig genug von P. Lukas' Entwurf übrig geblieben.

[3] Briefliche Mitteilung des P. Bonifaz Wolff an den Verfasser.

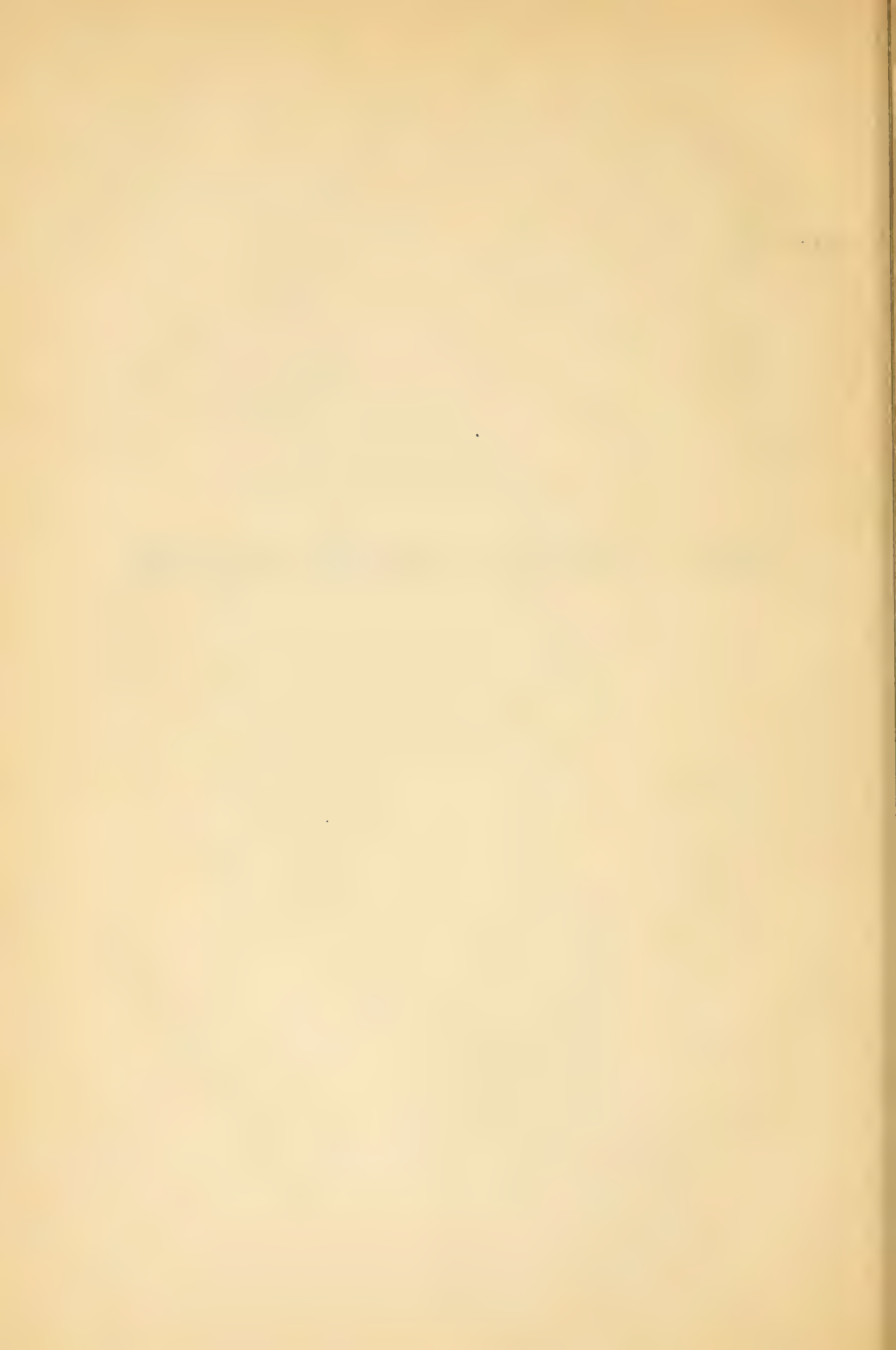
[4] Vgl. seine anregende Selbstbiographie unter dem Titel: „Die Unruhe zu Gott" (Freiburg 1920).

Auch manche Abzweigungen der Beuroner Schule in andern Klöstern konnten deshalb aus unserer Betrachtung ausscheiden, zumal sie sich von der herben Größe des Altmeisters vielleicht allzuoft und allzuviel entfernen und zwischen Hieratik und volkstümlicher Weichheit nicht immer glücklich zu vermitteln suchen. Wo sie aber in strengsten Formen sprechen, weht uns leicht ein etwas kühler Luftzug entgegen, nicht der erwärmende Hauch, den die Schöpfungen des P. Desiderius bei aller Formenstrenge ausstrahlen. Doch gibt es rühmliche Ausnahmen. So ist die in Maria-Laach geschaffene Plastik „Ecclesia orans“ (Tafel 24) ein besonders glücklicher Wurf. Auch Tafel 25 bringt ein Werk der Maria-Laacher Zweigschule. Es ist eine ansprechende Arbeit, aber von Beuroner Haltung ist so gut wie nichts mehr zu spüren. Vielleicht nennen wir es am bezeichnendsten ein neu-nazarenisches Idyll.





VOM „KANON“ IM BESONDERN



„Indes war ich fortschreitend im Studium altgriechischer Kunst bei den Ägyptern angekommen, bei ihrer Tempelbaukunst, diesen Werken voll alles bändigender Gewalt und ergreifenden Ernstes. Mir erschien, als ob die Mittel hierbei psychologisch berechnet wären, als ob ihnen Wissenschaft gewesen wäre, das Gemüt zu ergreifen, das Wilde zu bändigen, geheimnisvollen religiösen Schauer zu erregen.“ [1]

Diese „Wissenschaft“ zu ergründen und mystische Beziehungen herzustellen betrachtete P. Lenz seit jenen Stunden als eine heilige Lebensaufgabe, deren Ergebnisse er in einem eigenen Werke niederzulegen gedenkt. Besonders suchte er die Verhältnisse des menschlichen Körpers auf ein Urmaß zurückzuführen.

Schon bevor er ins Kloster trat, hatte er diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die wohl alle früheren Versuche eines Polyklet, Vitruv, Leonardo da Vinci, Dürer, Lavater, Carus, Audran, Schadow, Zeising und anderer Moderner übertrifft. Dieses Urmaß, der berühmte „Kanon“, ist das gleichseitige Dreieck bzw. das aus zwei solchen Dreiecken in Sternform gebildete Sechseck. Anregungen hierzu kamen ihm von den verschiedensten Seiten. So hatte er auf der Insel Reichenau einen befreundeten Arzt, Dr. Bensinger, dessen Lieblingsbeschäftigung in freien Stunden es war, die der Musik zugrunde liegenden Zahlenverhältnisse aufzufinden und in geometrischen Figuren darzustellen. Auf der Reichenau war es auch, wo er das Büchlein von P. Benedikt Sauter „Der gregorianische Choral“ in die Hand bekam. Dort fand er Gedanken, deren Ähnlichkeit mit seinen eigenen, obwohl auf ganz anderem Gebiet gelegen, ihn überraschten und zur Vertiefung seiner Studien antrieben.

Tafel 3 enthält einen nach dem Kanon gebildeten menschlichen Idealkopf von P. Gabriel Wüger. Es ist der Kopf eines

[1] P. Desiderius Lenz, Zur Ästhetik der Beuroner Schule.

römischen Soldaten, des hl. Sebastian, aus der Kaiserkapelle zu Emaus-Prag. Zeigt uns das Bild die Anwendung des Kanons auch nur in einem ganz besondern Fall, so mag es uns immerhin einen Begriff geben von dem Wesen dieses Kunstprinzips. Das schöne Madonnenbild von P. Paul Krebs aus der Pfingstdarstellung in der Klosterkirche zu Eibingen (Tafel 22) verleitet geradezu, die zugrunde liegenden Dreiecksschemen aus der fertigen Komposition zu rekonstruieren.

Alle Werke, die P. Desiderius geschaffen hat, wurzeln in diesem Grunddogma, das für ihn nicht kalte Theorie ist, sondern erwärmende, anfeuernde und beglückende Erkenntnis, von deren Allgemeingültigkeit er im Innersten durchdrungen ist. In seinem Nachruf auf P. Gabriel Wüger[1] geht er von der Zerfahrenheit und Willkür aus, unter der die Kunst in seinen Werdejahren zu leiden hatte.

„Sie war lediglich Sache des individuellen Beliebens, der subjektiven Laune, des Zeitgeistes und der Mode geworden, ohne festes Formprinzip in sich, steuerlos dem Naturalismus und Individualismus preisgegeben, in die ganze Veränderlichkeit seiner Faktoren mit hineingerissen. Verloren gegangen waren die festen Form- und Sprachprinzipien, die bleibenden typischen Elemente der alten Kunst, welche durch Jahrhunderte und Jahrtausende unverrückt blieben, die ewigen Gesetze der Natur, welche die Kunst dirigierten, adelten, individuelle Schwachheit, Unbeständigkeit, Kleinheit zu sich erhoben. Der einzelne war lediglich auf sich selbst gestellt, ohne festen, objektiven Standpunkt gegenübergestellt der Natur mit ihren tausenderlei wechselnden Erscheinungen, mit ihren unendlichen Variationen der Menschengestalt, ihnen gegenübergestellt fast wie ein mechanisch arbeitender Reproduktionsapparat, der mit der Photographie rivalisieren will, in Gefahr, vor lauter Bäumen den Wald, vor lauter Spezies die Gattung nicht mehr zu sehen und zu finden. Die Kunst war so lediglich auf das kunstübende Indi-

[1] Hist.-polit. Blätter 1895.

viduum gebaut, damit einem beständigen Fiebern, Haschen, Jagen überantwortet, genötigt, in jedem einzelnen wieder ganz von vorn anzufangen.

„Hier fehlt überall das Gegengewicht, das Haltgebende, der objektive Lebensgrund der Kunst: das Typische, das Normale, der Stil, der auf Grundzahlen, Grundformen, auf festen Maßen beruht. Nur dieses Element der sogenannten ästhetischen Geometrie vermag das Meer der Variationen in der Natur zum Stillstand zu bringen, ordnend, scheidend, vereinfachend in die überquellende Fülle der Erscheinungen einzudringen. Dieses erst befähigt den einzelnen, nicht mechanisch nachbildend, sondern als vernünftig erkennender und unterscheidender Geist der Natur gegenüberzutreten. Mit Hilfe dieses Elementes gelingt es, namentlich die endlosen Variationen der Menschengestalt auf eine übersehbare und unterscheidbare Zahl von Charakteren zurückzuführen, welche sich wieder um den ‚Kanon‘, die Norm reihen, der nicht aus der lebenden Natur, sondern aus der ästhetischen Geometrie genommen ist. Goethe bemerkt in seiner Italienischen Reise, daß die Griechen in ihren Werken die ganze Menge der uns umgebenden Charaktere in der Menschengestalt auf etwa zwölf reduziert haben, und er wird hierin das Richtige getroffen haben. Alle die dazwischen liegenden zahllosen Möglichkeiten sind nicht mehr Objekt der Kunst, weil sie sich nicht mehr scharf charakteristisch unterscheiden lassen. Auch unter den Altersstufen des Menschen sind es nur acht, welche vorwiegend künstlerische Bedeutung haben: Kind, Knabe, Junge, Jüngling, Mann, gereifter Mann, alter Mann, Greis. Das Dazwischenliegende zerfließt und gleicht den Zwischentönen in der Musik, welche keine guten einfachen Zahlen haben und die man nicht braucht. So gibt es auch in der Farbe Töne, welche man, selbst ohne sie mit andern zu vergleichen, charakterlose, schlechte nennen kann, oder gewisse Grade der Tiefe und Helligkeit eines Tones, die uns ohne weiteres angenehm berühren; sie haben in der Skala ein gutes Maß, und das fühlen wir unbewußt. Oder zeichnen wir z. B. an einem Kreis eine auf-

steigende Reihe von Polygonen ein, so werden wir alsbald finden, daß es uns leicht ist, bis zum Achteck mit dem Auge rasch zu folgen (nur das Siebeneck macht einige Schwierigkeit), die Figuren nicht nur nach ihrer Größe aufzufassen und zu unterscheiden, sondern auch nach ihrem Charakter, sozusagen nach ihrer Seele. Viel schwieriger und zuletzt unmöglich wird uns dies, je komplizierter die Figuren werden.

„Was kann aus all dem für ein anderer Schluß gezogen werden, als daß die einfachsten Figuren und Formen, die einfachsten Grundzahlen und Grundmaße, Klang- und Farbentöne die edelsten und besten, die künstlerisch wertvollsten seien; je näher dem Ursprung, der Quelle, dem Eins, um so besser und heiliger und fähiger Heiliges auszudrücken. Auch Kepler in seiner ‚Harmonia mundi‘ macht die Bemerkung, daß diejenigen Intervalle in der Musik die besten seien, deren Wohlklang am raschesten ins Ohr falle, und das seien gerade die der einfachsten Zahlen. Die alten Choralisten mahnten, man solle nicht über die Zahl sechs, das alte Senarium, hinausgreifen; und dem verdankt in der Tat der Choral seine Würde, Kraft, Erhabenheit, mit der die feinste Zartheit sich verbinden kann. Die Architekturwerke der alten Zeit, der klassischen Kunst, gehen über die Maße der fünf regulären Körper nicht hinaus. Plato nennt diese die Quelle der Schönheit: das sei es, was den Werken ‚das Entzücken‘ gebe, sie alle aus der Wirklichkeit, der Sphäre des Gemeinschaftlichen heraushebe.

„Das Einfache, Abgeklärte, Typische, das seine Wurzeln in den einfachsten Zahlen und Maßen hat, bleibt daher die Grundlage aller Kunst, und das Messen, Zählen und Wägen bleibt ihre wichtigste Funktion: das Ziel aller hohen Kunst ist die Übertragung, die charakteristische Anwendung der geometrischen, arithmetischen, symbolischen Grundformen aus der Natur im Dienste großer Ideen. Den Menschen selbst, Adam, das Ideal aller Kreatur, hat Gott nach seinem Ebenbild geschaffen, aus dem Geheimnis jener Zahlen, welche sein eigenes Wesen ausdrücken: drei in eins und eins in drei, nach der Grundfigur

des Dreiecks, welche das Gerade und Ungerade, Männliche und Weibliche, die Zwei- und Dreiteilung, nach Keplers Ausdruck ‚das Mann-Weib‘ in sich schließt.

„Wer von diesen Urwahrheiten, welche wir hier nur andeuten konnten, keine Ahnung hat, der ist kein Künstler; ihm leuchtet das höhere Licht nicht; er kann höchstens machen, nicht schaffen, weil er nicht unterscheiden kann. Das Wort Platos ist absolut richtig: ‚Wenn man das, was Maß, Zahl und Gewicht ist, von der Kunst hinwegnimmt, so ist das, was übrigbleibt, nicht mehr Kunst, sondern bloß noch Handwerk.‘ Was im Buch der Weisheit (11, 21) von Gott gesagt ist, daß er alles nach Maß, Zahl, Gewicht geordnet habe, das gilt auch dem, der die Werke Gottes schöpferisch nachdenkt und nachbildet.“

Ich habe diese Sätze hier angeführt, weil sie das ganze künstlerische Glaubensbekenntnis des Altmeisters im Keim enthalten. Alles, was er über Kunst gesagt hat, sagt und sagen wird, sind nur Folgerungen und Entwicklungen aus diesen Leitsätzen, vor denen die heutige Welt ehrfurchtsvoll zwar und von geheimnisvollem Schauer ergriffen, aber ungläubig und kopfschüttelnd vorübergeht.

Es ist eine solche „Triangulierung“ der menschlichen Gestalt ohne Zweifel eine höchst geistvolle Konstruktion oder vielmehr Abstraktion mit ganz überraschenden Ergebnissen, auch wenn die Rechnung nicht in allen Teilen vollkommen restlos aufgeht. Gott läßt uns nun einmal nicht alle Gedanken lesen, die er im Menschenleib verwirklicht hat, sonst wäre das größte Naturgeheimnis eben kein Geheimnis mehr. So ist die Kanonfigur eigentlich um ein Viertel der Kopflänge zu kurz, und P. Lenz muß zur Erklärung dieses Rechnungsrestes wieder zu mystischen Beziehungen greifen, indem er die volle Proportion erst im verklärten schwebenden Menschenleib, wo die Fußspitzen nach abwärts gerichtet sind, verwirklicht sein läßt. (S. Tafel 27.)

Dieser Kanon spielt bei Lenz nicht nur für die menschliche Figur, sondern auch bei der Komposition von Bildern

eine große Rolle, zusammen mit der Anwendung anderer Teilungsverhältnisse, besonders des goldenen Schnittes.

Wenn man eine desiderianische Komposition betrachtet, fühlt man ohne weiteres, wie jeder Teil und jede Linie am richtigen Platze sitzt; und wenn man sich ans Messen begibt, ist man überrascht durch die Menge wohltuender Verhältnisse, die sich dann offenbaren. Schon die Verhältnisse des Bildformates nutzt der Meister aus und wiederholt sie gern auch in kleineren Teilen, um den Eindruck einer straffen Geschlossenheit und Harmonie hervorzurufen.

Diese Erkenntnis hatte ihm das Studium der Natur — nicht ihrer äußeren Erscheinung, sondern ihres inneren Baues — geoffenbart. „Seit Jahren durch früheren Beruf angeregt, beschäftigte ich mich viel mit dem Studium der Pflanzen, ihres Baues und ihrer Teile, besonders der Blätter. Hier fand ich vor allem die aufrichtigste, präziseste Einheit des Willens und Charakters; im Kleinsten dem Ganzen getreu, die bescheidenste Ökonomie in den Mitteln und die liebenswürdigste, wunderbarlichste Vollendung derselben, vollendet, echt architektonisch aus dem Grundriß alles gebaut. Es ist, als ob einem und demselben Motiv ein gewisses Thema in der Charakteristik seiner Erscheinung gegeben wäre wie: breit, hoch, schlank, dünn, gerippt, gezackt, rundlich, oder auch als bestimmte Zahl, oder geometrische Form, welche bis zum kleinsten Teil harmonisch durchgeführt erscheint. So kann das gleiche Motiv unzähligemal durch veränderte Teilung (Schnitt) andern und stets neuen Charakter erhalten, und es läßt sich hier in der Pflanzennatur das Transponieren gleicher Motive von einem Charakter in den andern mit einer sonst nirgends ermöglichten Ruhe, Beharrlichkeit und Genauigkeit beobachten.... Durch diese Beobachtungen glaubte ich vielfach das Auge für die Mechanik der Natur und dadurch für das Verständnis der Technik der Alten geschärft zu haben; namentlich wurde mir nun klar, mit welch immenser Schärfe die Alten ihrerseits die Natur beobachteten, welche keusche, zarte Liebe und Verehrung sie ihr entgegenbrachten im Gegensatz zu andern

Zeiten, wo sie in plumper Weise wie ein feiler Knecht oder eine Magd abgewandelt wird.“ [1]

P. Odilo Wolff hat in seinem lehrreichen Werk „Tempelmaße“ (Wien 1912) den Nachweis gebracht, daß auch bei den antiken und altchristlichen Kultbauten bis in die romanische Zeit hinein das gleichseitige Dreieck bzw. das Sechseck als Grundlage für die Konstruktion des Ganzen und seiner Teile genommen wurde. Sein Beweismaterial ist von einer solchen Fülle, daß ein Widerspruch nicht mehr möglich ist. Es lag ein bewußtes Gesetz zugrunde, das religiösen Motiven seinen Ursprung verdankt. Dreieck und Sechseck waren nämlich schon im Altertum geheiligte Symbole. Im Christentum lag nichts näher, als das gleichseitige Dreieck zum Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit zu machen.

Es ist somit ein hohes Verdienst, das heilige Dreieck auch in der menschlichen Figur nachgewiesen zu haben. Ist aber der praktische Wert ein ebenso hoher?

Es wird z. B. auch die strengste kirchliche Kunst nicht daran vorbeikommen, Kinder und Greise darzustellen. Hier verschieben sich aber die Verhältnisse der Normalfigur ganz merklich. Man kann doch nicht Kinder einfach als verkleinerte Erwachsene bilden, wie es Benozzo Gozzoli so oft getan hat, und die Figur eines kräftigen, stolz gewachsenen Mannes mit einem weißen Bart erweckt leicht die Vorstellung, als trage er falschen Bart und falsche Haare.

Weitere Schwierigkeiten für die Anwendung des Kanons in der Malerei — die Plastik hat es hier leichter — ergeben sich bei verwickelten Stellungen, wo die Figuren nicht in gerader Voll- oder Seitensicht sich zeigen. Ohne Zuhilfenahme der Natur, bloß mit dem Kanon, werden solche Aufgaben kaum glücklich gelöst werden können. Das objektiv Korrekte wirkt erfahrungsgemäß auf den Beschauer oft als unkorrekt. Der

[1] Ästhetik der Beuroner Schule.

Maler wird darum nicht selten absichtlich Verzeichnungen machen müssen, um den Eindruck des Korrekten zu erwecken. Der Umstand, daß der untere Teil einer Figur dem Beschauer mehr oder weniger näher ist als der obere, verschiebt die Verhältnisse nicht selten beträchtlich. „Hätte z. B. der Verfertiger der Farbenfenster im hohen Chor des Domes zu Köln den darauf dargestellten Königsfiguren perspektivisch und anatomisch korrekte Füße gegeben, anstatt sich dieselben in unnatürlicher Länge abwärtsziehen zu lassen, so würde man selbst vom Triforium aus davon nichts oder doch nur häßliche Klumpfüße wahrnehmen können.“ [1]

Ähnlich spricht ein bekannter Benediktinerkünstler, P. Willibrord Verkade [2]. Eine solche auf mathematischem Wege gefundene Kanonfigur wäre „in ihrem Nutzen insofern relativ, als bei der Darstellung einer Figur, besonders einer bekleideten, bewegten Figur, in Zeichnung oder Malerei vielfach andere Bestimmungspunkte in Betracht kommen, wenn es gilt, schöne Verhältnisse verschiedener Gattung ins Spiel treten zu lassen, als bei der Feststellung der reinen, ich möchte sagen absoluten Proportionalität einer realen Figur, wenn ihre Verhältnisse dem Maler auch bekannt sein müssen.

„Bei der Skulptur und besonders bei der Architektur trifft dies weniger zu; die reellen Maße der Dinge bleiben wesentlicher. Aber wie die Schöpfungen vieler modernen Architekten zeigen, genügt es auch hier nicht, gute Proportionen im Plane angewendet zu haben, wenn diese nicht so angebracht sind, daß auch im ausgeführten Werke ihre Herrschaft durch Kontraste, wie z. B. von Vordergrund und Hintergrund, Licht und Schatten, Farbe oder Relief zum Bewußtsein des Beschauers und so zur Geltung gebracht werden.“

Die Hauptgefahr des Kanons scheint uns aber darin zu liegen, daß kleinere, unselbständige Talente leicht in eine gewisse Selbst-

---

[1] A. Reichensperger, Über monumentale Malerei.

[2] Malerbrief II: Die Christl. Kunst, 1911/12, Januarheft.

zufriedenheit und dadurch ins Handwerkmäßige geraten, und größere Talente, deren Hauptbegabung und Neigung mehr aufs Psychologische geht als auf das Bindende des Konstruktionsverfahrens, zu sehr eingeschnürt werden und ihre Individualität nicht genug entfalten können.

Gewiß ist P. Desiderius bei seinem Kanon groß geworden, er ist aber auch der letzte, der ihn sklavisch zugrunde legt, wobei ihm seine früheren außerkanonischen Studien zweifellos zugute kommen. Und selbst wo er ganz streng konstruiert, weiß er das Gerippe durch seinen wundervoll feinen melodischen Linienfluß so zu verdecken, daß man ein solches Bild erst durchröntgen muß, um das Skelett des Kanons herauszufinden. Es sind aber nicht alle Talente von der Art des P. Desiderius; viele könnten auf einem so abstrakten Boden verkümmern.

Vielleicht stehen wir mit unserer Meinung allein, aber es scheint uns, als ob P. Gabriel Wüger eines jener großen Talente gewesen sei, die sich im Herrscherbereich des Kanons nicht so ganz heimisch fühlen. Bei vielen seiner eigenen Werke beschleicht uns das Gefühl, als stellten sie ein Zugeständnis und eine Halbheit dar, denen einerseits die unerschütterliche Grundsatzstrenge des P. Desiderius, anderseits die volle Auswirkung gabrielischen Gefühlslebens mangle. Wüger war ein viel zu gemütvoll und idyllisch angelegtes Talent, als daß ihm eine strenge Hieratik gelegen gewesen wäre. Unsere Tafel 10a zeigt P. Gabriel in der ihm natürlichen Formgebung. Wie ganz anders lautet dasselbe Thema ins Stilisierte übersetzt! (Tafel 10b.) Man kann es fühlen, daß das nicht die dem Künstler natürliche Art war. Schulprinzipien werden eben überhaupt für Sonderbegabungen leicht zu Hemmnissen, wie die Geschichte der Kunst an gar manchen Beispielen zeigt. Was P. Desiderius suchte, war Stil, was Wüger lockte, war die Natur in ihrer zufälligen Erscheinung, nicht in ihrem geometrischen Skelett. Technisch war er Lenz überlegen, und so bildete er die natürliche Ergänzung dieses allerdings ungleich genialeren Künstlers, dessen Skizzen ihm unantastbares Gut waren.

Es ist eine der ägyptischen abgelauschte Eigenart der Beuroner Kunstform, eine Folgerung aus dem Kanon, daß sie alles auf die einfachsten, klarsten, am leichtesten überschaubaren Maßverhältnisse zurückführt. Das ist gut und lobenswert, besonders für dekorative Monumentalkunst, die eben doch in einem gewissen Sinne Architektur sein muß. Allein man darf diesen Grundsatz nicht als Forderung für jede wahre Kunst geltend machen, wie es die Beuroner Ästhetik nahezulegen scheint.

Unser Auge hat sich längst auch an verwickelte Teilungsverhältnisse gewöhnt, ebenso wie das Ohr in der Musik. Natürlich nicht in dem Sinne, daß uns die Verhältniszahlen als solche bewußt werden, sondern nur insofern sie ästhetisches Wohlgefallen auslösen. Es wäre ja merkwürdig, wenn eine aufsteigende reichere Kultur den Sinn nicht verschärft hätte. Einen Beethoven auch in seinen Spätwerken aufzufassen, macht uns keine Schwierigkeit mehr, während seine Zeitgenossen ihnen ratlos gegenüberstanden. Wenn aber irgendeine Kunst, dann besteht die Musik ihrem Wesen nach aus Zahlenverhältnissen. Sie ist nach Pythagoras „hörbar gewordene Zahlenverhältnisse".

Man kann ja den Satz Odilo Wolffs: „Das Maß ist das Wesen aller Schönheit", oder Platos Ausspruch (Philebos): „Wenn man das, was Zahl und Maß ist, aus der Kunst hinwegnimmt, so ist das, was übrig bleibt, nur noch Handwerk zu nennen", richtig verstehen, da in beiden Sätzen nicht gesagt ist, daß gerade die einfachsten Zahlen und Maße gemeint seien. Aber so ganz unbedenklich sind solche Aussprüche nicht, da sie leicht zu weniger günstigen Urteilen über die Kunst der letzten Jahrhunderte verleiten können, die nicht mehr bewußt rechnet, sondern fühlt, die an Stelle des Typischen das Psychologische in den Vordergrund ihrer Neigungen und Strebungen stellt. Man kann diese neuere Kunstauffassung nicht mit einem Federstrich abtun. Daß sie mehr dem Mißbrauch und der Verirrung ausgesetzt ist, ist noch lange kein Grund, die Echtheit und den Wert ihrer ästhetischen Voraussetzungen zu bestreiten.

Es geht daher zu weit, Michelangelos durch den Weltraum stürmenden Gott Vater „unkünstlerisch“ zu nennen[1]. Kirchlich-liturgisch ist die Auffassung allerdings nicht, aber die Suggestion der Leben weckenden Allmacht, des Schöpfungsaktes wußte der Meister auf überzeugende Weise zu erreichen. Ein solches Thema liegt freilich weit außerhalb des Gebietes der Hieratik; auch wären ihre Kunstmittel für eine solche Darstellung nicht ausreichend.

Man vergleiche dagegen, was P. Albert Kuhn in seiner „Allgemeinen Kunstgeschichte“[2] über Michelangelos Gott Vater sagt. Dort ist auch ein Brief Overbecks aus dem Jahre 1810 im Auszug mitgeteilt, wo sich der Künstler in überschwenglichen Lobsprüchen über die sixtinische Decke ergeht. Man kann auch gegen die Auffassung des großen Renaissancemeisters nicht — wie es geschehen ist — das Wort des hl. Augustin: „quiescens operatur (sc. Deus) et operando quiescit“, geltend machen. So richtig der Satz philosophisch ist, so wenig könnte ein Künstler damit anfangen. Will er das Wirken Gottes nach außen darstellen, dann kann er den Schöpfer nur in Bewegung darstellen. Die Kunst ist eben bei solchen übersinnlichen Stoffen notwendig Anthropomorphismus.

Solche Übertreibungen und ungerechten Urteile wie das über Michelangelos Gott Vater werden nur allzusehr von der straffen Theorie desiderianischer Ästhetik nahegelegt, die auf künstlerische Entwicklung vom Standpunkt der Psychologie aus, wie sie sich in der Geschichte vollzog, nicht eingestellt ist. Die Abkehr von den Idealen, wie sie die Beuroner vertreten, begann bereits mit den Bildhauern der Pisaner Schule und Giotto. „Sie waren es, die jene feine individuelle Sentimentalität im Gegensatz zu der mehr abstrakten Darstellungsweise der alten Kunst schufen und dadurch zu den Ausartungen späterer Zeiten den Weg eröffneten, indem diese ‚Ewiges‘ und ‚Menschliches‘ mit dem gleichen Maßstab maßen.“[3]

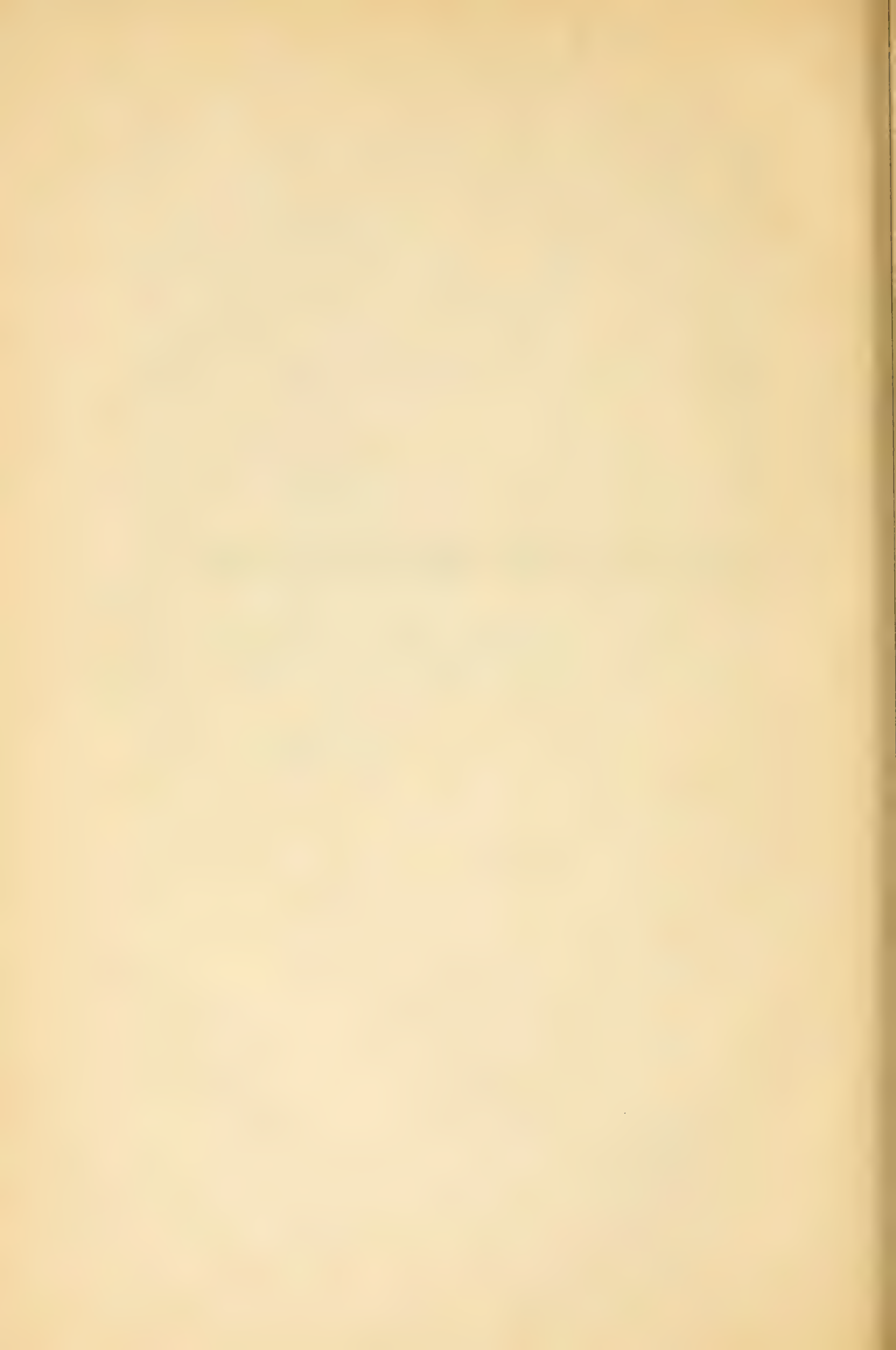
[1] St. Benedikts-Stimmen, Februarheft 1913.
[2] Malerei I 517—520. [3] Zur Ästhetik der Beuroner Schule.

Zwar ist P. Desiderius weit entfernt, diese Meister abzulehnen; er erkennt vielmehr das Große an ihrem Werk an, findet aber in dem Umstand, daß sie den Wert der antiken Prinzipien nicht mehr klar erkannten, sondern nur mehr ihrem persönlichen Gefühl gemäß empfanden, eine Gefahr, der nachfolgende Künstlergeschlechter unausweichlich verfallen mußten. „Michelangelo war in seiner Zeit ein Heros der Kunst, für uns aber ist er dasjenige Element, welches wir uns am meisten vom Leibe zu halten haben; denn an jener haltlosen Willkür und Tribulation litten wir fast dreihundert Jahre, und die Todesmüdigkeit liegt uns noch im Gebein.“ [1]

Wie richtig ist das alles unter dem Gesichtspunkt einer zeitlosen hieratisch-liturgischen Kunst! Wie einseitig dagegen im Hinblick auf die allgemeine Kunst- und Stilentwicklung! Wir können es allerdings verstehen, daß der Meister damals, als er seine Ästhetik schrieb, das Zeitalter des Barock als haltlose Willkür und Tribulation betrachtete. Es war das die allgemeine Ansicht jener zurückschauenden Jahrzehnte. Allein er denkt auch heute noch so, wo wir längst die Bedeutung des Barock wieder kennen und seine Stilformen wieder schätzen gelernt haben.

[1] Zur Ästhetik der Beuroner Schule.

DIE KÜNSTE IM EINZELNEN



Die Beuroner Stilprinzipien durchdringen wie ein Sauerteig die gesamte Raumkunst mit ihren dienenden Künsten und formen sie um nach ihren Zwecken; es sind Kristallisationsschemen, deren Baugrundsätze im großen wie im kleinen walten.

Bei der Betrachtung der Beuroner Kunstform wurde die Flächenkunst, die Malerei, zugrunde gelegt und ihre Grundsätze wurden so eingehend behandelt, daß es nicht mehr nötig ist, darauf zurückzukommen, und der Hinweis auf das früher Gesagte genügt.

Auch die Architektur als die für die monumentale Malerei richtunggebende Kunst mußte wiederholt in ihren wesentlichen Merkmalen berührt werden. Darum sei nur ein kleiner Nachtrag noch gestattet.

Wir haben schon mit Bedauern darauf hingewiesen, daß wir leider kein einziges größeres Gesamtkunstwerk der Beuroner Schule besitzen. Die Pläne geben uns indes immerhin schon einen Begriff davon, welchen Charakter ein solches Bauwerk tragen würde (Tafel 35 u. 36). Man kann aber auch umgekehrt aus den Grundzügen der Beuroner Malerei und Plastik auf den Charakter der entsprechenden Architektur schließen. So groß ist die Konsequenz dieser künstlerischen „Kristallisationsform". Es sind wuchtige Massen in strenger linearer Differenzierung, eine Ekstase in Stein, nicht wie die Gotik eine Predigt. Nicht das Streben, sondern das Ruhen, nicht die Bewegung zum Ziel, sondern das erreichte Ziel, nicht das Haus des Menschen, der zu Gott betet, sondern das Haus Gottes, der sich zum Menschen herabläßt, sollte symbolisiert sein. Dem tiefer Blickenden würde sich eine ganze Symphonie wohllautender Proportionen auftun, deren mystische Symbolik und geheimnisvolle Beziehungen zu übernatürlichen Tatsachen das ganze Bauwerk über die irdische Zwecklichkeit hinausheben. Schon der Titel der Kirche müßte nach der ganz richtigen und sehr beherzigenswerten Idee des P. Desiderius den ganzen Bauriß beeinflussen und nicht, wie

es heute der Fall ist, eine reine Äußerlichkeit bilden, die sich höchstens am Hochaltarbild und allenfalls noch im Wandschmuck zeigt. Der Plan einer Marienkirche würde von vornherein anders angelegt werden als der einer Herz-Jesu- oder Dreifaltigkeitskirche.

Man hat heute wenig Sinn mehr für eine so ausgesprochene mystische Symbolik, und es ist ja auch nicht zu leugnen, daß der praktische Wert wohl nicht sehr groß ist. Aber es ist doch an sich ein verkörperter Gedanke mehr als ein Körper ohne zugrunde liegende Gedanken. Das Mittelalter dachte hier ganz ähnlich wie P. Desiderius. Hätte es bloß auf den praktischen Wert gesehen, dann hätte es nicht die kleinsten Bauglieder auf den Höhen der Türme ebenso fein ausgeführt wie die dem Auge zugänglichen. Die Künstler dachten eben, „Gott sieht es schon, auch wenn die Menschen es nicht sehen". Lag dem auch eine etwas anthropomorphe Gottesvorstellung zugrunde, so hat eine solche kindliche Gesinnung gewiß etwas Rührendes und Gottwohlgefälliges.

Diese architektonische Gestaltung, das Lineare, Einfache, Wohlproportionierte, zeigt auch das so hochstehende Beuroner Kunstgewerbe, das sich vorzüglich in der Paramentik und Goldschmiedekunst betätigt. Wenn man die vielen abgeleierten Motive betrachtet, mit denen unser kirchliches Kunstgewerbe zumeist arbeitet, dann wirken die originellen Beuroner Motive doppelt erfreulich. Die Berührungspunkte mit dem modernen profanen Kunstgewerbe und seinem Reichtum an originellen gefälligen Formen sind ganz unverkennbar (s. Tafel 37); die Beuroner sind hier im besten Sinne modern und waren es schon, bevor die Profankunst ihre neuen Wege fand. Hatten früher, wenn der Kostenpunkt keine Grenzen zog, manche Beuroner Metallarbeiten wie Kelche leicht den Eindruck zu reichlich sprudelnder Schmuck- und Spielphantasie machen können, so wendet sich P. Suitbert Kraemer neuerdings aus rein künstlerischen Erwägungen heraus einer Gestaltungsweise zu, die wegen ihrer Einfachheit im Dekor, aber Vergeistigung

der Grundform das Entzücken jedes Beschauers bilden muß. Er gibt diesen Werken mystische „Taufnamen“, die den Charakter schon nach außen bekunden wie: Virga Jesse, Flos de Virgine, Poculum coeleste, Genimina vitae [1].

Auch die „Materialgerechtigkeit“, auf die man heute allgemein und mit Recht ein so hohes Gewicht legt, haben die Beuroner von jeher mit triebhaftem Empfinden gewahrt. Wie einfach und schlicht in den Motiven, und doch wie wirksam und vornehm ist z. B. die marmorne Kommunionbank in der Klosterkirche zu Eibingen!

Gewiß sind nicht alle kunstgewerblichen Arbeiten der Beuroner gleichwertig; manches mag auch mit den einfachen ägyptischen Ornamenten etwas nüchtern anmuten. Aber man darf nicht vergessen, daß der Eindruck ein völlig anderer würde, wenn man alles das in entsprechender Umgebung sähe. Man könnte auch versucht sein, die häufige Wiederkehr derselben Motive, namentlich ägyptischer, einem Mangel an Erfindung zuzuschreiben. Wer aber näher zusieht, wird zumeist in der eigenartigen Verarbeitung derselben das Walten der Künstlerhand verspüren.

Sowenig der gregorianische Choral es sich zur Aufgabe gemacht hat, die musikalischen Kunstmittel der Einstimmigkeit zu erschöpfen, so wenig ist es der Beuroner Kunst darum zu tun, durch ein Vielerlei von blendenden Überraschungen das Auge zu reizen. Der Betrachter soll sich beim ersten Anblick bewußt werden, daß diese Kunst höheren Zwecken dient als bloß ästhetischer Befriedigung.

Die Beuroner Plastik ist bei dem engen Dienstverhältnis, in dem sie zur Architektur steht, zumeist Reliefplastik, gewöhnlich nur schwach vom Grunde erhöht (Tafel 26 u. 27). Dadurch erhält sie einen ganz eigentümlichen Reiz, ähnlich wie die assyrisch-persischen und ägyptischen Reliefs. Man möchte fast sagen, die Vorzüge der Malerei und Plastik wären hier in einem

[1] Vgl. Ansgar Pöllmann, Von Beuroner Kelchkunst (Benediktinische Monatschrift 1920, Heft 3/4).

beisammen. Gar manche dieser Werke sind von einer so hohen künstlerischen Vollendung, daß man an ihrem Anblicke nicht satt wird. Die Licht- und Schattenreize sind von einer köstlichen Verfeinerung und Zartheit. Die Figuren scheinen körperlos und aus einer andern Welt. Unsere Tafeln geben hierfür treffliche Belege.

Kräftiger hebt sich vom Hintergrund der anbetende Engel auf Tafel 28 ab. Hier überrascht außer dem straffen Rhythmus der Komposition der tiefe mystische Ausdruck, der geradezu von seiner Verkörperung abgesondert und losgelöst erscheint. Es ist weniger ein anbetender Engel als vielmehr die Anbetung selbst zu Stein erstarrt. Wahrlich, diese Mönche haben die große Kultgebärde unserer Opferliturgie nicht nur äußerlich geschaut, sondern innerlich erlebt und empfunden.

Die vom Dienstverhältnis losgelöste Vollplastik, nach Beuroner Prinzipien gebildet, befriedigt vielfach weniger. Man sieht in diesem Falle keinen rechten Grund für eine solche strenge Stilisierung. Pöllmann hat ganz recht, wenn er schreibt[1]: „Die hieratische Kunst kennt im Grunde genommen nur ein Werk, ein Gesamtwerk, den ausgestatteten Kirchenbau, das Heiligtum. Irgend eine Plastik oder ein Gemälde, aus dem Ganzen herausgerissen, steht zwecklos, beziehungslos, förmlich nackt vor unsern Augen.... Wo Beuron a tavola malt, macht es Konzessionen und geht tatsächlich aufs Eis; denn nur wo es im Ganzen schafft, ist es im Recht.“

Verfasser konnte sich für all die streng stilisierten Statuen, die sich in den Klostergängen und Klostergärten Beurons und anderer Häuser der Kongregation finden, nie recht erwärmen; das ästhetische Empfinden blieb kalt und teilnahmslos. Es gibt Melodien, die in sich unverständlich sind und erst durch eine entsprechende Begleitung Farbe und Wärme erhalten. P. Desiderius kam eigentlich erst später zu dieser strengen Stilisierung von Freiplastiken. Früher hatte er sich mehr an die natürliche

[1] Vom Wesen der hieratischen Kunst 19.

Art der griechischen Kunst gehalten. Tafel 30 zeigt uns solche Frauengestalten von wahrhaft antiker Größe und Hoheit, die man den besten Werken des Altertums ruhig an die Seite stellen kann[1].

Solange streng stilisierte Freiplastiken noch im Modell sind und ohne festen Bestimmungsort, wird der ästhetische Genuß kaum gestört, wenigstens nicht beim kunstverständigen Fachmann, der in einem solchen Falle im Geiste sich stets eine entsprechende Umgebung bildet. Man betrachte z. B. die Modelle der Madonnen mit dem Kind und mit dem Apfel (Tafel 31). Der Verfasser besitzt von der ersteren einen Abguß, und es ist psychologisch höchst lehrreich, die Urteile von Laien und von Sachverständigen über das Statuettchen zu vernehmen. Erstere können nur in den seltensten Fällen ein Verhältnis zu dem Werke gewinnen, und die wenigen Ausnahmefälle lassen sich fast durchgehends als Wirkung einer gewissen natürlichen oder anerzogenen Vorliebe für alles Beuronische feststellen. Der Kunstkenner dagegen ist auf den ersten Blick von den künstlerischen Ideen gepackt, die sich in dem kleinen Meisterwerk aussprechen. Das Ungewöhnliche der Erscheinung verblüfft ihn nicht; er sieht darin vielmehr das Walten einer außergewöhnlichen Schöpferkraft, die allen billigen Effekten aus dem Wege geht und mit den denkbar einfachsten Formmitteln ein plastisches Gebilde schafft, das geradezu entmaterialisiert und von der stofflichen Schwere befreit erscheint, den verklärten Leibern vergleichbar, die zwar noch körperhaft sind, aber an den Eigenschaften der Geister teilnehmen. Ist so etwas schon für die Malerei eine schwierige Aufgabe, so ist deren Lösung durch das ungleich rohere Material der Plastik doppelt bewundernswert. Leider tritt bei unserer Abbildung die zarte und zierliche Faltengebung auf der beschatteten Seite des Kleides zu wenig hervor. Vor wenigen Jahren war in einer Kunstausstellung eine freie Nachahmung des Beuroner Meisterstückes zu sehen. Wie äußerlich angeklebt

---

[1] Der rechte Arm der zweiten Statue, der abgebrochen war, wurde von einem geringeren Künstler mangelhaft ergänzt.

erschien hier die Form, wie innerlich empfunden ist sie dagegen im Originalwerk!

Von welch unerschöpflicher Mystik ist ferner die den Apfel betrachtende Madonna! Sie ist ein Symbol religiöser Naturbetrachtung von solch tiefer Empfindung, daß die gesamte Plastik wohl kaum ein zweites Beispiel von ähnlicher Vollendung aufweisen dürfte.

Die ägyptische Stilisierung dieser beiden Figürchen ist keine Äußerlichkeit, sondern das seherisch erfaßte Ausdrucksmittel für den mystischen Stimmungsgehalt. Ein bekannter Kunstgelehrter, der die beiden Figürchen sah, war so sehr davon hingerissen, daß er meinte, so starke Kunstgenüsse erlebe man eben in jedem Jahrzehnt nur ein paarmal.

Pseudokunstwerke können durch äußeren Flitter eine Zeitlang über den Mangel an Innenleben hinwegtäuschen, aber man hat sich an ihnen bald müde gesehen; der Inhalt ist schnell ausgeschöpft. Nichts beweist den künstlerischen Wert dieser äußerlich so schlichten desiderianischen Schöpfungen klarer als der Umstand, daß selbst der verwöhnteste Geschmack immer wieder neue Schönheiten an ihnen entdeckt und ihr Anblick immer wieder aufs neue entzückt. P. Desiderius als Plastiker wäre so ein eigenes Kapitel. Als solcher ist er noch viel zu wenig gewürdigt. Es kann auch nicht der Zweck dieses Büchleins sein, diese Seite seines Schaffens besonders zu betonen, da es uns ja auf die allgemeinen Richtlinien der Beuroner Kunst ankommt. Eine monographische Darstellung des Plastikers Lenz würde manche verschlossenen Tore öffnen.

Es wurde auf Lederers Bismarck zum Beweis dafür hingewiesen, daß auch stilisierte Freiplastiken ohne entsprechende Architektur gut und befriedigend wirken können[1]. Allein dieser Bismarck in seinen gewaltigen Ausmaßen paßt nicht zum Vergleich mit den Freiplastiken der Beuroner, die ich hier im Auge habe. Lederers Schöpfung ist Bauwerk und Bildwerk zugleich, es fordert darum geradezu streng architektonische Gliederung.

[1] Dr. W. Neuß in der „Theologischen Revue“ 1915, Nr. 9/10.

Wäre die Figur bei ihrer ungeheuren Größe naturalistisch durchgebildet, dann würde sie ästhetisch geradeso unbefriedigend wirken wie Schillings Germania auf dem Niederwald oder Schwanthalers Bavaria in München. Die äußere Größe steht in schreiendem Mißverhältnis zur inneren.

Die zarteste Blüte der Beuroner Kunst ist in dem Benediktinerinnenkloster St. Gabriel in Prag, das den neuen politischen Verhältnissen leider zum Opfer fiel, aufgesprossen. Wir sehen ab von den prachtvollen dort gefertigten Paramenten und möchten die Aufmerksamkeit einzig auf die herrlichen Pergamentminiaturen lenken, die von den Nonnen des Klosters ausgeführt wurden. Es werden wohl an die fünfzig Blätter in Großfolio sein. Man weiß nicht, worüber man mehr staunen soll, über die volle Beherrschung desiderianischer Kompositionsform, über den Sinn für Farbenwohlklang, über die Ureigenheit der Ideen, über die Zartheit der Empfindung, die oft an Fra Angelico erinnert, über die fast übermenschliche Geduld in der Ausführung. Es sind ja nicht alle Blätter gleichwertig, und man könnte gewiß vom rein künstlerischen Standpunkt aus hier und dort etwas bemängeln. Trotzdem bleibt immer noch eine große Zahl wirklich vollendeter Meisterstücke, die Auge und Herz laben. Wie die hl. Hildegard die gregorianischen Kompositionsformen lyrisiert hat[1], so wissen auch diese Künstlerinnen die hieratische Formsprache zum Ausdruck lyrischer Empfindungen zu benützen. Leider war es nicht möglich, eine Probe von den Blättern zur Reproduktion zu erhalten; es würde aber auch nur die vollendetste, mit hohen Kosten verbundene Wiedergabe in Farben und Gold einen Begriff vom Zauber des Urbildes geben. Schwarze Abbildungen — ein Beispiel brachte „Die Kunst“ (1908) — sind völlig unzureichend. Die Ordensfrauen lassen sich aus begreiflichen Gründen nur schwer bewegen, die Bilder zu zeigen. Um so mehr darf man hoffen, daß einige Blätter in vollendeten Wiedergaben der Öffentlichkeit

[1] Vgl. Gmelch, Die Kompositionen der hl. Hildegard, Düsseldorf 1913.

zugänglich gemacht werden. Der so leistungsfähige Beuroner Kunstverlag würde sich durch ihre Herausgabe den Dank der Kunstwelt sichern. Bonum est communicativum sui, d. h. dem Guten wohnt der Drang inne, sich mitzuteilen. Sollte dieses uralte philosophische Grundgesetz in diesem Falle versagen?

Eine schwache Vorstellung von der Kunst der Prager Nonnen kann man sich immerhin machen, wenn man z. B. das farbige Andachtsbildchen, das im Beuroner Kunstverlag als Chromotypie Nr. 505 erschienen ist, betrachtet. Das Bildchen offenbart eine ganz überirdische Lieblichkeit, die von sentimentaler Süßlichkeit weit entfernt ist, und einen erlesenen Farbengeschmack, obwohl die kleine Wiedergabe natürlich nicht an das Original heranreichen wird.

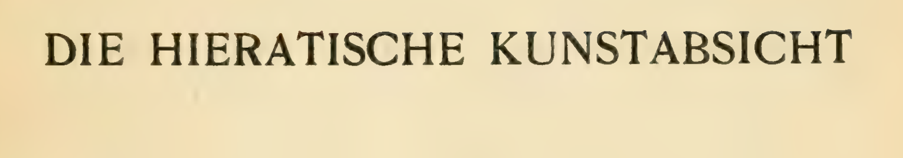
Auf Ausstellungen erregten die Blätter die Bewunderung von Laien und Kennern. Fachgrößen auf dem Gebiete der Kunst mußten gestehen, daß sie ähnlich Vollendetes nie gesehen hätten. Das will etwas heißen, wenn man an die herrlichen Miniaturenschätze des Mittelalters denkt. In der Tat ist hier das Beste, was P. Desiderius hat, auf dem Wege durch das religiös empfindsame Frauengemüt mit dem zartesten Schleier umwoben worden, und wir begreifen es, wenn der Altmeister selbst sagt, diese Nonnen hätten ihn am besten verstanden.

Vielleicht ist auch das wieder ein Beweis für die mystisch geartete Kunst des P. Desiderius, die im allgemeinen den Frauen mehr liegt als den Männern. Der Mann ist eben in seiner ganzen psychischen Veranlagung mehr auf das greifbar Wirkliche gerichtet. Bei ihm wird das Arbeiten nach desiderianischen Stilprinzipien viel leichter zur Äußerlichkeit, wenn das Gefühl mit dem konstruktiven Verfahren nicht gleichen Schritt hält.

Die Reproduktionstechnik der Beuroner Kunstanstalt steht auf der Höhe der Zeit. Nebèn größeren Drucken werden dort auch seit Jahren kleine Andachtsbildchen gefertigt. Man mag diese oder jene Darstellung vielleicht weniger passend für einen solchen Zweck halten, im ganzen und großen kann man sich über die Bildchen nur freuen. Gerade wegen ihrer Formen-

strenge sind sie vorzüglich geeignet, jene süßlichen Gebetbuchbildchen, die immer noch im Volk verbreitet werden, zu verdrängen. Grundsätzlich könnte man ja gegen eine solche Übertragung streng stilisierter und darum in erster Linie für monumentale Zwecke geeigneter Bilder in kleines Format Bedenken haben, besonders wenn bloß Ausschnitte aus einem größeren Bilde gegeben werden. Der Beschauer muß ja erst Auge und Phantasie auf entsprechende Raumverhältnisse einstellen. Einem Kunstverständigen wird das nicht schwer sein, vom Volke aber — die Erfahrung lehrt das immer wieder — wird manches als steif und ungelenk empfunden, was an der Wand trefflich mit dem Ganzen zusammenstimmt. Viele harte Urteile über die Beuroner Kunst verdanken solchen umlaufenden Andachtsbildchen ihr Entstehen. Es wird eben alles auf eine sehr taktvolle Auswahl der Vorbilder ankommen. Daß diese gewissenhaft und nach rein idealen Gesichtspunkten vorgenommen wird, dafür hat man bei niemand mehr Gewähr als bei den Beuronern. Am zweckmäßigsten ist es freilich, wenn die Vorlagen für solche Bildchen von Anfang an mit Rücksicht auf die geplante Vervielfältigung entworfen werden. Die kunstfertigen Nonnen von St. Gabriel haben bereits treffliche Muster geliefert. So darf man hoffen, daß bei der so nötigen Läuterung des Volksgeschmacks sich Beuroner Andachtsbildchen als wichtige und wirksame Triebkräfte erweisen werden.





DIE HIERATISCHE KUNSTABSICHT



Schon wiederholt hat der Leser in den vorhergehenden Kapiteln die Worte „Hieratik“, „hieratische Kunst“ vernommen. Nun gilt es, diesen etwas schwierigen Begriff aufzuhellen. Freilich geht es hierbei nicht ohne philosophisch-theologische Erörterungen ab.

Was ist also hieratische Kunst? Ist sie mit kirchlicher Kunst identisch? Oder ist sie nur ein bestimmter Zweig derselben, ähnlich wie der Benediktinerorden eine Sonderart der Auswirkung des Christusideals ist?

Die Beuroner Kunstschriftsteller weisen selbst darauf hin, daß ihre Kunst eine latreutische sein wolle, reine Anbetung, und nicht so sehr die Rücksicht auf die Gläubigen, den Zweck der Erbauung im Auge habe. Sie soll nicht predigen, sondern beten, den „Primat des Logos vor dem Ethos“ in sichtbarer Form künden. Das Kunstwerk selbst soll ein Akt der Anbetung sein, gewissermaßen eine Opfergabe für den Allerhöchsten, ein sacrificium secundarium, welches das sacrificium primarium der eucharistischen Feier begleite. „Fern von aller engen Zwecklichkeit“ soll sie Gott dienen, sie sei „das theologische l'art pour l'art“. „Der Gesang gilt dem Ohr des Herrn mehr als dem der Menschen; so ist es auch mit der Kunst.“ [1] Ähnlich spricht P. Odilo Wolff, der ebenfalls den Gegensatz zwischen dem hieratischen art pour Dieu und der gewöhnlichen kirchlichen Kunst, dem art pour l'homme, betont. Und in dem erst kürzlich erschienenen Büchlein von R. Guardini „Vom Geist der Liturgie“ lesen wir: „Genau genommen kann die Liturgie schon deshalb keinen Zweck haben, weil sie ja eigentlich gar nicht um des Menschen, sondern um Gottes willen da ist.“

Gibt es eine gottesdienstliche Kunst? Im strengen Sinne ist eine solche unmöglich, da das Wort „Gottesdienst“ so gefaßt

---

[1] Pöllmann, Vom Wesen der hieratischen Kunst.

eben ein Anthropomorphismus ist. Was sollte auch Gott mit unsern seiner unendlichen Schöpfungsfülle gegenüber unter allen Umständen armseligen Kunstwerken für ein Dienst geleistet werden? Gott ist ein reiner Geist, und für ihn bedeutet alle menschliche Kunst nicht mehr und nicht weniger als die Gesinnung, mit der sie zu seiner Ehre dargebracht wird. Für sein „Ohr“ ist die schönste Musik ein Mißklang, wenn sie aus unedlem Herzen kommt, und die glänzendste Farbenharmonie Schmutz und Unrat, wenn sie nicht durchdrungen ist von der Lauterkeit des Darbietenden. Darum ist der bloße äußere Ausdruck der inneren Andacht, losgelöst von der religiösen Gesinnung, — und ein solcher ist doch das Kunstwerk an sich — keine Gottesverehrung.

Aber man ist ja gar nicht genötigt, die Aussprüche der Beuroner Schriftsteller so aufzufassen, als würden sie ihre Kunstwerke losgelöst von den inneren Akten als art pour Dieu bezeichnen. Vielmehr wollen sie gerade dadurch, daß sie ihre Kunst in den Kultus einbeziehen, dieselbe als den Ausdruck ihrer Anbetungsgesinnung betrachtet wissen. So ist ihre Kunst wirklich ein art pour Dieu, nicht als sollte Gott durch sie einen Zuwachs an innerer Glorie erfahren, sondern nur in dem Sinne, daß sie direkt die Anbetung bezweckt und nicht so sehr die religiöse Förderung der Gläubigen, ohne diese jedoch auszuschließen. Man kann in der Tat den Zweck der kirchlichen Kunst auf zweifache Weise fassen. Erstens indem man sie als Zeichen und Ausdrucksform des religiösen Inneren ansieht (innerer Zweck = Wesen der religiösen Kunst), zweitens indem man sie als Anregungsmittel zur inneren Andacht betrachtet (äußerer Zweck = Bestimmung der religiösen Kunst zu einer außerhalb ihres Wesens liegenden Aufgabe). Der Mensch ist nämlich nicht nur zur inneren, sondern als geistig-sinnliches Doppelwesen auch zur äußeren Gottesverehrung verpflichtet. Diese äußere Gottesverehrung hat nun nicht bloß den Zweck, innere Akte hervorzurufen und deren Intensität zu steigern, sondern sie ist um ihrer selbst willen geboten. Letzteres

ist sogar der erste und hauptsächlichste Zweck[1]. Der Leib ist ja nicht nur Mittel für die Seele, sondern selbst zur Auferstehung und ewigen Glorie bestimmt.

Diese äußere Gottesverehrung könnte sich auf die notwendigsten körperlichen Akte beschränken, aber sie kann auch eine vollkommene Gestalt annehmen, indem sie alle Künste und alles, was der Mensch Großes und Herrliches schaffen kann, heranzieht und es gewissermaßen, wie Abt Schachleiter in seiner bereits zitierten Rede sagt, als kostbare, wunderherrliche Patene betrachtet, darauf die Kirche, die Braut Christi, ihrem Bräutigam das Opfer der Liebe darbietet.

Zudem entspricht es der Natur des Menschen, daß er seine Liebe und Verehrung nicht nur durch vorübergehende Zeichen ausdrückt, sondern auch durch äußere Geschenke, die dem Beschenkten ein s t e t e s Erinnerungszeichen an die Liebe des Freundes sein sollen. So hat in der Kirche die bildende Kunst ebenso wie Gebet und Gesang Sinn und Bedeutung der Gottesverehrung, zumal der Heiland ja auch als Mensch ständig im Tabernakel thront.

Nun ist es bei Kunstwerken freilich der Fall, daß in erster Linie der Künstler selbst sie als Ausdruck seiner inneren Gesinnung dem Allerhöchsten darbietet. Er kann sich bei seinem Schaffen so ausschließlich von der Absicht leiten lassen, Gott durch seine Arbeit ein Zeichen der Verehrung darzubringen, daß er an eine Einwirkung auf Menschen gar nicht denkt. Er stattet z. B. das Innere eines Tabernakels, wohin kaum oder nie ein Menschenauge dringt, mit dem Besten aus, was er zu leisten vermag, damit das Kunstwerk gleichsam eine ununterbrochene eucharistische Huldigung des Künstlers, ein fortdauernder Anbetungsakt sei.

Ähnlich kann man aber auch eine Beuroner Benediktinergemeinde, die ja als solche handelnd am Kultus teilnimmt, gewissermaßen als den Künstler auffassen, der das Gesamtkunst-

[1] Vgl. Cathrein, Moralphilosophie I[6], Freiburg 1911, 11.

werk der Liturgie einschließlich der bildenden Kunst Gott als äußeres Zeichen seiner Huldigung darbringt. Das ist zweifellos eine tiefe und edle Art der Gottesverehrung. Es ist ganz folgerichtig gedacht, wenn die Benediktiner gerade den inneren Zweck, Ausdruckszweck der kirchlichen Kunst in den Vordergrund stellen, da ihr Orden direkt ja nicht so sehr die Arbeit am Heile des Nächsten als vielmehr das Lob Gottes, die vollendetste Ausgestaltung der kirchlichen Liturgie sich zur Sonderaufgabe erkoren hat. Ähnlich können die Laien, die am heiligen Opfer teilnehmen, als die offerentes betrachtet werden, wie auch die liturgischen Meßgebete vielfach in der Mehrzahl gehalten sind, z. B.: „Suscipe, Sancte Pater, hanc immaculatam hostiam, quam Tibi offerimus ...“ Wenn wir uns nicht täuschen, ist dieses das Beuroner Ideal vom äußeren Kultus und speziell von der liturgischen Kunst.

Es gibt noch eine andere Art, die Gottesdienstlichkeit der Kunst zu erklären, und das ist die gewöhnliche. Die Gedanken, auf die sie sich gründet, lassen sich etwa folgendermaßen umreißen:

Die kirchliche Kunst hat nicht unmittelbar die Gottesdienstlichkeit zum Ziel, sondern die Menschendienstlichkeit und dadurch mittelbar die Verherrlichung Gottes. Letztere ist der selbstverständliche transzendentale, aber nicht unmittelbare Zweck. So sehr eine solche äußere Zwecklichkeit den modernen l'art pour l'art-Menschen mißfällt, so wenig kann die kirchliche Kunst davon absehen. Wenn sie wirklich die Gläubigen erbaut, mit guten Gedanken und Anregungen erfüllt und zum Himmlischen hinlenkt, dann erfüllt sie im höchsten Grade den Zweck der Gottesdienstlichkeit. Auch so ist die kirchliche Kunst art pour Dieu, wenngleich indirekt. Im übrigen ist der paränetische Zweck kein äußerlich aufgezwungener Frondienst, dem die kirchliche Kunst sich wider Willen zu beugen hat, sondern eine jedem echten Kunstwerk — und nur solche will die Kirche — innewohnende Kraft, die ihre Wirkung auf die Gläubigen aussendet wie eine natürliche Emanation.

Nur einen Gottesdienst gibt es hier auf Erden, an dem alle Gläubigen irgendwie beteiligt sind, ohne daß ihre eigene Tätigkeit seine Grundlage oder seinen Maßstab bildet. Das ist der Gottesdienst des eucharistischen Heilandes, der tagtäglich in seinem und der Menschen Namen dem himmlischen Vater das herrlichste Lob-, Dank-, Sühn- und Bittopfer darbringt. Mag kein Mensch diesem Gottesdienst beiwohnen, mag der Priester sogar in unwürdiger Weise seines Amtes walten, so wird Gott trotzdem auf unendlich vollkommene Weise verehrt, und an dieser Verehrung hat der mystische Leib Christi, die ganze Kirche, Anteil.

So verhält es sich aber bei keiner andern Art der Gottesverehrung. Zumal der äußere Gottesdienst, also auch die gottesdienstliche Kunst, hat nur Sinn und Zweck als Förderungsmittel der inneren Andacht. Fördert die Kunst diese inneren Akte nicht, so hört sie auf, religiös wirksam zu sein; sie ist kein Gottesdienst mehr.

Hieratische Kunst ist also gottesdienstliche Kunst nicht im Gegensatz zur menschendienstlichen, und es fällt somit jeder Wesensunterschied zwischen hieratischer Kunst und der gewöhnlichen kirchlichen Kunst fort. Ein Unterschied kann nur dem Grade nach bestehen. Auch die Beuroner Kunst hat die Bedeutung eines Mittels zur religiösen Erhebung, wenn auch in erster Linie für die Ordensmitglieder. Würde sie diesen Zweck nicht erfüllen — in Wirklichkeit erfüllt sie ihn in vollendeter Weise —, dann hätte sie keine Daseinsberechtigung. Ein Kunstwerk, das losgelöst von seinem dienlichen Charakter die Ehre Gottes fördern kann, ist eine Unmöglichkeit. Kunstwerke sind eine tote Sache, die ihrer Natur nach nicht direkt die formale Verherrlichung Gottes wirken können, sondern nur indirekt durch den Menschen, indem sie ihm als Zeichen und Werkzeug seiner Anbetungsgesinnung dienen. Sie dürfen nicht mit jener äußeren Gottesverehrung verwechselt werden, die wegen der wesenhaften Verbindung von Leib und Seele pflichtmäßig geboten ist.

Die Wurzel des Mißverständnisses dürfte in einer unklaren Erfassung des Begriffes „Ehre Gottes“ liegen[1].

Die Schöpfung des Menschen hat zum Endzweck die Verherrlichung und den Dienst Gottes und die Erlangung des ewigen Heiles. Alle übrigen irdischen Dinge sind geschaffen, um dem Menschen Hilfsmittel zur Erreichung seines Endzweckes zu sein. Als praktische Regel folgt daraus, daß wir die Dinge dieser Welt in dem Maße benützen sollen, als sie uns für unser übernatürliches Ziel dienlich sind. So der hl. Ignatius im Fundament des Exerzitienbüchleins.

Auch Kunstwerke gehören zu den „übrigen irdischen Dingen“, die uns Mittel für unser übernatürliches Ziel sein sollen. Der ästhetische Genuß soll dem Christen ebenso wie die ganze sinnlich und geistig wahrnehmbare Schöpfung eine Stufenleiter zu Gott sein. Das gilt von jeder, auch von der profanen Kunst, um so mehr natürlich von der kirchlichen, die ja gerade deswegen so sehr von der Kirche bevorzugt wurde, weil sie ihren übernatürlichen Zwecken so fügsam ist.

Aus diesen Grundsätzen würde also ohne weiteres folgen, daß die kirchliche Kunst dem Menschen zu dienen habe für seine übernatürlichen Aufgaben.

---

[1] In dem schönen und gedankenreichen Aufsatz „Zum Begriff der Ehre Gottes“, den Dr. Romano Guardini im Philosophischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft (1918, Heft 4) veröffentlicht hat, greift der Verfasser nicht an die tiefsten Wurzeln des Begriffs, sondern stellt, wie er selbst sagt, eine Umschreibung an die Spitze. Diese führt aber ein Merkmal ein, das nicht zum eigentlichen Begriff gehört: die Forderung Gottes, daß ihm die bedingten Wesen huldigen sollen. Wenn der Verfasser ferner sagt: „Die Ehre Gottes soll für den religiösen Menschen vor allem Inhalt des inneren Lebens, d. h. der Gesinnung sein.... Die Gesinnung der Ehrfurcht und der Liebe zu Gottes Ehre strebt auch danach, Tat und Werk zu werden“, so ist das zwar richtig, hebt aber die Wechselwirkung nicht hervor. Die Gesinnung wird nämlich gerade erzeugt durch Tat und Werk, d. h. durch innere und äußere gute Akte, wie auch der Zustand der gottfeindlichen Gesinnung eine Folge sündhafter Taten und Werke ist. Jede Seelenleitung hat darum zwar die Erweckung gottseliger Gesinnung zum Ziel, gebraucht aber als Mittel hierfür Aneiferung zu Tat und Werk.

Aber hat diese nicht vor allem die Bestimmung, Gott zu verherrlichen, und erst in zweiter Linie die Aufgabe, religiös auf die Gläubigen einzuwirken? Vielfach liegt solchen Anschauungen eine gewisse anthropomorphistische Gottesidee zugrunde; man meint, Gott hätte an menschlichen Kunstwerken eine Art Freude und Wohlgefallen. Ganz unmöglich. Gott ist ein unendlich vollkommenes, unveränderliches Wesen, das gar keinen Zuwachs an Freude erlangen kann. Seine innere Glorie (gloria interna) ist heute und morgen, wie sie gestern und von Ewigkeit war. Möglich ist nur ein Zuwachs an äußerer Ehre (gloria externa). Zum Wesen dieser äußeren Ehre gehört es aber überhaupt nicht, daß der Geehrte Freude über die Ehrung empfindet, ja es kann sein, daß er selbst gar nichts von seinem Ruhme weiß. Nehmen wir den Fall, ein Künstler, der früher völlig unbeachtet geblieben war, verfällt in unheilbare Geistesumnachtung. Unterdessen erkennt die Welt seine Bedeutung, und überall verkündet man sein Lob. Hier haben wir ein klares Beispiel dafür, daß das Wesen der Ehre im Ehrenden liegt und nichts anderes ist als die Anerkennung der überragenden Größe des andern (clara cum laude notitia).

Ähnlich besteht also das Wesen der Verherrlichung Gottes in der Anerkennung seiner ewigen Größe von seiten der vernünftigen Geschöpfe. Daraus folgt ohne weiteres, daß die kirchliche Kunst die Ehre und Verherrlichung Gottes nur fördern kann, wenn sie die Menschen zu dieser Anerkennung anregt. Niemals kann ein Kunstwerk an sich die Verherrlichung Gottes fördern. Zwar trägt dasselbe ebenso wie alle geschaffenen Wesen Spuren der Schönheit und Güte Gottes an sich (gloria externa obiectiva), aber diese Spuren erfüllen ihren Zweck erst dann, wenn sie einer vernünftigen Kreatur gezeigt werden und diese zum Lobe des Schöpfers anregen (gloria externa formalis). So notwendig ist dieses letztere, daß Theologen zur Überzeugung gekommen sind, Gott hätte eine rein materielle Welt gar nicht schaffen können, weil sie ihren Zweck nicht hätte erfüllen können.

Also wird die Verherrlichung Gottes durch die Werke der kirchlichen Kunst im Verhältnis zur Zahl derer bewirkt, die durch dieselbe eine religiöse Einwirkung erfahren, und im Verhältnis zur Stärke dieser Einwirkung.

Nun kann es allerdings der Fall sein, daß ein religiöses Kunstwerk, das sonst dem Empfinden des Volkes vollkommen fernliegt, Ausdruck einer besonders lebhaften religiösen Stimmung des Künstlers ist. Dann bewirkt dieses Kunstwerk die Verherrlichung Gottes eben nur in dieser Künstlerseele und allenfalls noch bei denen, die ihm nachempfinden. Dieser Grad der Verherrlichung Gottes reicht aber nicht aus bei kirchlichen Kunstwerken, die für die Allgemeinheit bestimmt sind. Hier kommt alles darauf an, daß von den dargebotenen Kunstwerken möglichst alle religiös beeinflußt werden.

Es läßt sich nicht verkennen, daß diese zweite Ansicht von der menschendienstlichen Bestimmung der kirchlichen Kunst in den theologischen Quellen einen sehr starken und festen Grundbau besitzt, und schon deswegen wird Pöllmann[1] mit seinem Satz: „Diese Kunsttheorie ist nur ein Ausfluß der falschen modernen Auffassung der Religion“, nicht durchzudringen vermögen, denn die Theorie ist viel älter als die moderne Auffassung der Religion. Der Zweck der religiösen Einwirkung auf die Menschen ist eben der praktisch viel wichtigere, und so ist es nicht zu verwundern, daß die Kirche gerade auf ihn allen Nachdruck legt.

So hebt schon Gregor d. Gr., einer der Patriarchen des Benediktinerordens, die Menschendienstlichkeit der kirchlichen Kunst in den verschiedenen Briefen hervor[2].

---

[1] Vom Wesen der hieratischen Kunst 6.

[2] Migne, Patr. lat. tom. 77. Greg. M. epistolarum liber 9., epist. 52 ad Secundinum, epist. 105 ad Serenum Massiliensem episcopum; liber 11., epist. 13 ad eundem. Der Brief an Secundinus ist allerdings in seiner ursprünglichen Gestalt kaum mehr herzustellen. Die Handschriften weichen weit voneinander ab. Gerade der Abschnitt über die Bilder ist nur in wenigen zu finden. Es scheint, daß diese Stelle zum erstenmal von Hadrian I. in einem Brief an Karl d. Gr. zitiert wird. Vgl. Gregorii I Papae Registrum Epistolarum [Monumenta Germaniae Historica] II. Bd. IX, 147. Jedenfalls aber entspricht

Ähnlich lehrt der hl. Thomas von Aquin: „Gott bezeigen wir unsere Ehrfurcht und unser Lob nicht seinetwegen, da er in sich die Fülle der Glorie besitzt, die vom Geschöpf in keiner Weise vermehrt werden kann, sondern unsertwegen, weil durch diese Akte unser Geist sich ihm unterwirft." Des weiteren spricht er dann von äußerem Kult als Mittel der inneren Sammlung und Andacht[1]. Etwas später behandelt der große Theolog den Zweck des liturgischen Gesanges, den er eine heilsame Einrichtung nennt, damit die Herzen der Schwachen stärker zur Andacht hingezogen werden. Er zitiert auch den hl. Augustin, der sich in demselben Sinne äußert[2]. Was aber vom liturgischen Gesang gilt, gilt von der kirchlichen Kunst überhaupt.

Besonders klar spricht in unserer Frage das Konzil von Trient und der Römische Katechismus.

„Die Bischöfe sollen", so sagt das Konzil[3], „eifrig die Lehre verkünden, daß das Volk durch künstlerische Darstellungen der

---

die Stelle: „Scio quidem, quod imaginem Salvatoris nostri non ideo petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem Filii Dei in eius amore recalescas", ganz den sonst im Kampf gegen die Bilderanbetung geäußerten Anschauungen Gregors.

[1] Die ganze Stelle lautet: „Deo reverentiam et honorem exhibemus non propter seipsum, quia ex seipso est gloria plenus, cui nihil a creatura adici potest, sed propter nos, quia videlicet per hoc, quod Deum reveremur et honoramus, mens nostra ei subicitur, et in hoc eius perfectio consistit ... Mens autem humana indiget ad hoc quod coniungatur Deo sensibilium manuductione.... Et ideo in divino cultu necesse est aliquibus corporalibus uti, ut iis quasi signis quibusdam mens hominis excitetur ad spirituales actus, quibus Deo coniungitur. Et ideo religio habet quidem interiores actus quasi principales et per se ad religionem pertinentes, exteriores vero actus quasi secundarios et ad interiores actus ordinatos" (S. Thomas, S. theol. 2, 2, q. 81, a. 7).

[2] „Laus vocalis ad hoc necessaria est, ut affectus hominis provocetur in Deum. Et ideo quaecumque ad hoc utilia sunt, in divinas laudes congruenter assumuntur.... Et ideo salubriter fuit institutum, ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. Unde Augustinus dicit in Confess. cap. 33 a medio: ‚Adducor cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat" (S. Thomas, S. theol. 2, 2, q. 91, a. 2).

[3] Concilium Tridentinum sess. 25, decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus. „Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis

Erlösungsgeheimnisse in den Heilswahrheiten unterrichtet und bestärkt würde, daß aus allen heiligen Bildern reiche Früchte ersprießen, nicht nur, weil das Volk an Christi Gnaden und Wohltaten erinnert werde, sondern auch, weil ihm die Wunder und heilsamen Beispiele der Heiligen vor Augen gestellt würden, damit es Gott dafür danke, sein Leben nach dem Beispiel der Heiligen gestalte und zur Anbetung und Liebe Gottes und zur Frömmigkeit angeeifert werde."

Auch die Menschendienstlichkeit der liturgischen Zeremonien hebt das Konzil nachdrücklich hervor[1]: „Da die menschliche Natur ohne äußere Hilfsmittel sich nur schwer zur Betrachtung göttlicher Dinge erschwingen kann, darum hat die Kirche, unsere gütige Mutter, gewisse Riten, z. B. leises oder lauteres Aussprechen von Teilen der heiligen Messe festgesetzt und Zeremonien wie mystische Segnungen, Kerzen, Räucherwerk, Kleider und vieles andere gemäß apostolischer Übung und Überlieferung angeordnet, damit die Majestät des erhabenen Opfers zum Bewußtsein gebracht würde und die Herzen der Gläubigen durch solche sichtbare Zeichen des Glaubens und der Frömmigkeit zur Betrachtung der hohen Geheimnisse dieses Opfers angetrieben würden."

---

similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit: A. S.

[1] Sess. 22, c. 5, De Missae sacrificii caeremoniis et ritibus: „Cumque natura hominum ea sit, ut non facile queat sine adminiculis exterioribus ad rerum divinarum meditationem sustolli, propterea pia mater Ecclesia ritus quosdam, ut scilicet quaedam submissa voce alia vero elatiore in Missa pronuntiarentur, instituit, caeremonias item adhibuit, ut mysticas benedictiones, lumina, thymiamata, vestes aliaque id genus multa, ex Apostolica disciplina et traditione, quo et maiestas tanti sacrificii commendaretur, et mentes fidelium per haec visibilia religionis et pietatis signa ad rerum altissimarum, quae in hoc sacrificio latent, contemplationem excitarentur."

Und der Katechismus Romanus fordert die Seelsorger auf, die Gläubigen darüber zu unterrichten, daß die religiösen Bildwerke angefertigt seien, damit der Christ die Tatsachen des Alten und Neuen Testamentes kennenlerne und ihrer öfters gedenke, und daß er durch diese Erinnerung an Gottes Taten und Wirken mächtig angetrieben werde, Gott zu ehren und zu lieben. In ähnlicher Weise würden in den Gotteshäusern Bilder von Heiligen angebracht, damit man diese verehre und sich aufgefordert fühle, in Gesinnung und Wandel ihrem Beispiel zu folgen[1].

Wenn wir nun diese beiden Ansichten über den Zweck der kirchlichen Kunst miteinander vergleichen, so sehen wir ohne weiteres, daß die Beuroner mehr das Objekt der Gottesverehrung, Gott selbst, im Auge haben, während die traditionelle Ansicht direkt mehr das Subjektive betont. Die beiden Zweckbestimmungen stehen, sobald man sie richtig erfaßt, nicht im Widerspruch miteinander; vielmehr ergänzen sie sich auf die schönste Weise. Denn indem erstere mehr das Objekt betont, kann und will sie das Subjekt nicht ausschließen, und umgekehrt, und die nicht-hieratische Kunst kann in demselben Sinne wie die hieratische als Ausdruck des religiösen Innern, als Zeichen der äußeren Gottesverehrung aufgefaßt werden.

Weiter: Die im Dienste der liturgischen Bewegung stehenden Schriftsteller betonen fast ausschließlich — vielleicht zu ausschließlich — den inneren Zweck der kirchlichen Kunst. Dieser innere Zweck ist nun freilich, daß sie Ausdruck der religiösen Gesinnung sei, ein Widerschein der ewigen Wahrheit. So kann man auch Dr. Romano Guardini recht geben, wenn er die

---

[1] Catechismus Romanus p. 3, c. 2, q. 24: „...parochus, Tridentini Concilii decretum secutus, ... docebit, imagines factas ad utriusque Testamenti cognoscendam historiam atque eius memoriam identidem renovandam, qua rerum divinarum memoria excitati, ad colendum atque amandum ipsum Deum vehementius inflammemur. Sanctorum quoque imagines in templis positas demonstrabit, ut et colantur, et exemplo moniti, ad eorum vitam ac mores nos ipsos conformemus."

Liturgie ein Spiel nennt[1]. In der Tat sind die reichen Zeremonien, die unsere Opferfeier, die Spendung der Sakramente usw. begleiten, ihrem Wesen, ihrem inneren Zweck nach Spiel. Damit ist aber das Problem der kirchlichen Kunst und Liturgie nur von einer Seite betrachtet und noch nicht gelöst. Denn es fragt sich eben: Warum hat die Kirche dieses Spiel geschaffen und zugelassen, warum stellt sie diesen Ausdruck religiöser Gesinnung einzelner Künstler der Gesamtheit ihrer Gläubigen vor Augen? Und auf diese Frage hat sie selbst, wie wir eben gesehen haben, eine klare und eindeutige Antwort gegeben. Sie als Schöpferin der Liturgie muß doch am besten wissen, welche Absichten sie bei ihrer Schöpfung leiteten. Darin liegt der äußere Zweck der Liturgie und Kunst, der das Wesen der Sache, ihre innere Bestimmung unberührt läßt.

So kommen die meisten Unklarheiten in der Lösung des Problems von einer nicht scharf genug gefaßten Fragestellung. Die Frage ist nämlich nicht: Welchen Zweck hat die kirchliche Kunst? denn das ist in erster Linie eine Frage nach ihrem Wesen, nicht nach ihrer praktischen Aufgabe, sondern: Welchen Zweck verfolgt die Kirche mit der Kunst und mit ihren liturgischen Zeremonien? Mit vorbildlicher Klarheit finden wir das entwickelt in dem Aufsatz „Hieratische Kunst — liturgische Kunst" von Jakob Hörmann[2]. Auch A. Hammenstede O. S. B. in seinem Büchlein „Die Liturgie als Erlebnis"[3] läßt diese wichtige Unterscheidung durchdringen, wenn er schreibt: „Sicherlich ist und bleibt die Feier der Liturgie für die Kirche das Mittel, ihre Kinder, die vornehmen sowohl wie die einfachen und armen, aus den Niederungen dieses irdischen Tränentals emporzuheben, so daß sie die Schönheiten des himmlischen Paradieses in ahnungsvollem Schauen besitzen und bei diesem erhabenen Schauspiel die Trübsale der Erde vergessen." Mit Schärfe und eindeutiger

[1] Vom Geist der Liturgie. (Ecclesia orans. Herausgegeben von Abt Ildefons Herwegen. I. Bändchen.) 4. u. 5. Aufl. Freiburg 1919.

[2] Der Kirchenchor 1915, Nr. 8.

[3] Ecclesia orans. III. Bändchen.

Klarheit hat der gelehrte Beuroner P. Alois Mager den äußeren Zweck religiöser Werke erfaßt und in seiner Abhandlung „Verinnerlichung des religiösen Lebens“ [1] zur Darstellung gebracht: „Gewiß, auch das äußere Werk hat seine Daseinsnotwendigkeit, aber nur als Mittel, um das Innere zu ergreifen. Zumal auf religiösem Gebiet gibt es keine unheilvollere Verwechslung als die zwischen Mittel und Zweck. Äußere Werke sind immer nur Mittel, notwendige Mittel; Zweck aber ist und bleibt der innere Fortschritt, das geistige Wachstum. Bei der Eigenart unserer Natur als sinnlich-geistige Wesen können wir den innern Menschen gar nicht zur Entfaltung bringen, außer wir langen zu Mitteln nach außen.“

Es kann somit der Unterschied zwischen hieratischer und nicht-hieratischer Kunst nicht darin liegen, daß die eine „art pour Dieu“ sei, die andere „art pour l’homme“.

Worin besteht aber nun der Unterschied?

Es ist genau derselbe, der zwischen Choral und allenfalls noch der rein palestrinensischen Polyphonie und den andern Arten von Kirchenmusik, zwischen der hochfeierlichen, majestätischen Liturgie und den freien Volksandachten besteht. Dort ist alles durchdrungen von tief mystischem Geist, alles geordnet nach Maß und Rhythmus; hier waltet die Subjektivität. Hieratische Kunst ist darum die eigentlich liturgische Kunst, die mit der gesamten Liturgie die vollste Eintracht und Harmonie bildet und mit ihr zu einem völlig einheitlichen Gesamtkunstwerk zusammenschmilzt. Wir möchten aber nochmals betonen, daß wir die desiderianische Hieratik durchaus nicht als die einzig mögliche betrachten.

Hieratische Kunst ist notwendig typische Kunst, ebenso wie die liturgische Kleidung fernab liegt von der Tagesmode [2], ebenso wie die Bewegungen des Priesters und der Altardiener und die lateinische Sprache typisch sind und nicht der zufällige

[1] Benediktinische Monatschrift, Mai 1920.

[2] Der künstlerische Schmuck dieser Kleidung folgt allerdings den Entwicklungsgesetzen der geschichtlichen Stilwandlungen.

Ausdruck der subjektiven Andachtsstimmung, natürliche Symbole der äußeren Gottesverehrung, die sich zum Teil schon in den heidnischen Kultformen finden.

Darum ist hieratische Kunst auch zeitlose Kunst, wie die Liturgie ihrem Wesen nach zeitlos ist und das Verhältnis der menschlichen Natur an sich zum göttlichen Wesen bezeichnet, nicht das subjektive Gotteserlebnis des einzelnen. Sie versinnbildet das Dogma in abstracto, nicht wie es in der Gefühlswelt des einzelnen oder eines bestimmten Zeitabschnittes Form und Farbe gewonnen hat.

Es wohnt diesen liturgischen Formtypen symbolische Kraft inne, d. h. es findet in ihnen etwas ganz bestimmt Geistiges einen wenigstens für Wissende bezeichnenden, für Unwissende geheimnisvollen Ausdruck[1]. Diesen Symbolreichtum hat sich auch die Beuroner Kunst als hieratische Kunst zu eigen gemacht. Und wie bei Aneinanderreihung liturgischer Symbole nicht die kalte Logik befragt wird — man denke z. B. an die in sich unverständlichen Satzteile beim Anstimmen einer Antiphon —, so liebt es auch die Beuroner Kunst, Symbole in großer Mannigfaltigkeit zu verwenden und ihre Gestalten mit einem Juwelengeschmeide verkörperter Gedanken auszustatten. Was sie dabei an Unmittelbarkeit der Wirkung verlieren konnte, die man so gern als notwendiges Erfordernis jeder Kunst hinstellt, gewinnt sie rein äußerlich an Rhythmus, klingenden Reimen und dekorativen Reizen, innerlich an geheimnisvoller mystischer Haltung.

Ferner: Die kirchliche Liturgie sieht ihren Beruf nicht im Moralisieren; sie lebt vom Glauben, von der Anbetung, der Wahrheitswert geht ihr über den Lebenswert, der Logos über den Ethos. Zwar weiß auch sie die Seele weit zu machen und großherzig, aber nicht durch Tugendpredigt — die lateinische Sprache, die das Volk nicht versteht, wäre dafür ganz ungeeignet —, sondern indem sie den Menschen vor den Thron des Aller-

[1] Vgl. das schöne Kapitel „Liturgische Symbolik“ in Guardinis Büchlein „Vom Geist der Liturgie“.

höchsten stellt und ihn „schauen“ läßt. Alles das sind Züge, die auch der Beuroner Kunst aufgeprägt sind. Nur so ist ja das mißverständliche „pour Dieu“ und das Unterscheiden zwischen predigender Gotik und betender Hieratik möglich.

Es ist kein Zweifel, daß jede andere Kunst- und Musikform aus dem Rahmen der liturgischen Einheit herausfällt und darum unter dieser Rücksicht betrachtet unvollkommener ist. Ein Rokokobild mag in sich noch so vollendet sein, überträgt man es an die Wand einer strengen romanischen Kirche, so stört es die Einheit des Ganzen. Dagegen kann man nicht geltend machen, daß die wenigsten Menschen infolge steter Gewöhnung diesen Widerspruch fühlen; objektiv ist und bleibt es eine Störung der Harmonie.

Eine andere Frage ist freilich, ob man nun auch praktisch dieses Ideal unter allen Umständen durchführen soll. Die Antwort wird anders lauten, je nachdem man den Zweck der liturgischen Künste mehr in dem „pour Dieu“ oder im „pour l'homme“ zu erblicken glaubt.

Die Benediktiner sind in der beneidenswerten Lage, diese ideale Einheit der Liturgie zur Darstellung zu bringen, weil sie weder Zeit noch Mittel zu scheuen brauchen, den Gottesdienst aufs feierlichste zu gestalten, und weil diese Kunst im schönsten Einklang mit ihrem still-beschaulichen Leben steht. Für sie ist aber gerade diese hieratische Kunst auch die am meisten menschendienliche, das beste Mittel für die Erhebung des Herzens zu Gott. Denn sie sind dem inneren Rufe, sich diesem Orden anzuschließen, gefolgt, weil sie dessen Ordenszweck als das für sie beste Mittel der Selbstheiligung fühlten. Ihre Herzen sind durch Natur und Gnade dafür abgestimmt.

Aber jene günstigen Umstände finden sich außerhalb des Klosters selten zusammen. Darum wird man praktisch, je nach den gegebenen Umständen, gut daran tun, von der Freiheit Gebrauch zu machen, welche die Kirche gelassen hat.

Die äußeren Zeremonien, mit denen sie ihre liturgischen Verrichtungen umgibt, müssen bei würdiger Ausführung auf jeden

Menschen, welchen Charakters und welcher Nationalität er auch sein mag, erhebend wirken. Das liegt in der Natur jener ruhigen, weihevollen Bewegungen, jener geheimnisvollen Laute der liturgischen Sprache, in den Formen und Farben der Kultkleider, im stillen Glanz der Kerzen, in den lieblichen Düften des Weihrauches. Darum läßt auch die Kirche in diesen äußeren Zeremonien der individuellen Freiheit keinen Spielraum, da sie ohnehin menschendienstlich sind.

Anders ist es bei der die Liturgie begleitenden Kunst. Die religiöse Wirkung derselben hängt nun einmal — die Erfahrung lehrt es täglich — von so vielen Umständen der Zeit und der Nation ab, daß wir es nur als höhere Fügung bezeichnen können, wenn die Kirche hier nicht unter allen Umständen auf dem objektiven Ideal besteht und auch Kunstformen anderer Art als zweckdienlich bezeichnet.

Was sollen z. B. jene Zerrbilder von Choral bedeuten, die man nicht nur in Dorfkirchen, sondern selbst in Kathedralen hören kann, und zwar von Chören, die sich redlich Mühe geben und keine Zeit und kein Opfer sparen, um ihr Bestes zu bieten! Ist es da nicht besser, sich mit einfachen, schlichten, dem Empfinden des Volkes naheliegenden Gesängen zu begnügen, als ein Ideal, das man doch nicht erreichen kann, über Gebühr zu pressen? Dasselbe gilt auch von der bildenden Kunst. Die Praxis erfordert eben fast überall einen Mittelweg zwischen dem Ideal und seinem Gegenpol. Das liegt an der physischen und moralischen Unvollkommenheit des Durchschnittsmenschen. Das Beste würde auch hier allzu leicht ein Feind des Guten, und das theoretische Ideal ist nicht gleichbedeutend mit dem praktischen.

Aber auch ganz abgesehen von mangelhafter Ausführung, können wir nicht immer wieder die Beobachtung machen, daß die meisten künstlerisch nicht vorgebildeten Menschen bei einer mehr subjektiv gearteten Kunst leichter religiös angeregt werden? Wäre es auch in sich richtig, was Lenz in seinem Schriftchen „Zur Ästhetik der Beuroner Schule“ sagt: „Selbst der Gottmensch Christus ist nicht gegeben, wenn ich auch das erhabenste

Modell wiedergebe, es bleibt immer noch ein Unaussprechliches zurück, welches ich nur durch typisch-geometrische Mittel andeuten kann“, so vermag doch das Volk erfahrungsgemäß mit einer solchen Typik nicht viel anzufangen, und ein mehr menschlich gehaltener Christus wird es tiefer ergreifen. Wenn P. Desiderius ferner meint, „das Volk will einfach in der Kirche von ‚Naturalismus‘, sei er fein oder grob, nichts wissen“ (ebd.), so möchten wir hier den Wunsch als Vater des Gedankens bezeichnen, denn die Erfahrung dürfte fast durchweg das Gegenteil lehren. Dabei sei es immerhin dahingestellt, ob eine solche Bevorzugung subjektiver Kunst von seiten des Volkes nicht auf eine Unvollkommenheit des Einfühlungsvermögens hinweist. In mancher Hinsicht ganz gewiß.

Besonders groß dürfte die Schwierigkeit der Einfühlung für künstlerisch nicht vorgebildete Beschauer bei solchen Werken sein, die das hieratische Programm in seiner strengsten Form verwirklichen.

So hat P. Desiderius 1895 in St. Gabriel eine Pietà gemalt, die er selbst „als den wahrsten Gedanken und den Ausdruck des höchsten Könnens der Schule“ angesehen wissen will[1]. Sie ist in der Tat ein hohes Meisterwerk, das seine verborgenen Schönheiten bei jedem neuen Beschauen in größerer Fülle enthüllt. Im Abwägen der Linien und Farben gegeneinander, in der dekorativen Flächenbehandlung, in den aufs feinste abgestimmten Biegungsnuancen, in dem wundervollen Rhythmus der Komposition offenbart das Bild ein wirklich geniales Können. Es ist wie ein feierlicher, auf und ab schwebender Choralgesang der Linie.

Sobald man nun „das theologische l'art pour l'art“ gelten läßt, erfüllt das Bild seinen Zweck im höchsten Sinne. Aber

[1] „Die Geschichte dieser Pietà ist die Geschichte des P. Desiderius Lenz und der Beuroner Schule“, sagt Ansgar Pöllmann in Heft 1 (1919) der Benediktinischen Monatschrift. Ebenda finden wir die Entwicklung dieser Pietà in Wort und Bild gezeichnet. Ich halte den Entwurf von 1865 für die vollkommenste Lösung, nicht die endgültige Fassung in St. Gabriel. Leider konnte ich die Erlaubnis zum Abdruck dieses Bildes nicht erhalten.

religiöse Anregung wird das gewöhnliche Volk aus der apokalyptischen Mystik dieses Bildes kaum schöpfen. Es liegt der Empfindungsrichtung des Volkes in Ausdruck und Stil viel zu fern. Und wenn auch Kinder und Frauen sich zu dem Bilde hingezogen fühlen, wie man uns versichert, so beweist das eben, daß mehr passiv veranlagte Naturen, die mystischen Seelenschwingungen leichter zugänglich sind, am ehesten das richtige Verhältnis zu solchen Bildern gewinnen. Aber es sind eben nicht alle Menschen Kinder und Frauen. War doch selbst der Kardinal von Prag so sehr gegen diese Pietà eingenommen, daß sie vor seinen Augen verhängt werden mußte. Wie sagt doch Pöllmann? „Hieratische Kunst war von jeher eine Kunst für auserlesene Geister, eine Sprache für Wissende“ [1], oder: „Die Beuroner Kunst versteht niemand völlig an einem Tag und auch nicht an einem Werke; man muß von ihr vieles und dieses Viele lang und gründlich betrachtet haben.“ [2] Aber man kann doch vom Volke nicht verlangen, daß es tiefe kunstästhetische Studien mache. Eine wahre kirchliche Volkskunst wird immer verhältnismäßig leicht verständlich sein müssen, und das schwierige Problem für sie lautet: leichte Verständlichkeit mit hohem künstlerischen Gehalt zu vereinigen.

Die Musterleistung einer gemäßigten, auch dem Volke verständlichen Hieratik möchten wir in dem bereits erwähnten herrlichen Bilde „Madonna mit dem hl. Benedikt und der hl. Scholastika“ (Tafel 12) erblicken. Ist die Pietà in der ernsten dorischen Tonart komponiert, so dieses duftige Madonnenbild in der unserem modernen Empfinden am nächsten stehenden ionischen. An Stelle einer schwer faßbaren Mystik ist hier das Einfache, Andächtige, Beschauliche getreten. Die Komposition selbst in ihrer symmetrischen Anordnung, ihrer weisen Raumausnützung und ihrem Linienwohllaut, ihrem feinen Allabreve-Rhythmus und ihrer Eintracht zwischen Ornamentalem und Figürlichem ist schlechthin vollendet.

---

[1] Vom Wesen der hieratischen Kunst.

[2] Aus Montecassino: Hist.-polit. Blätter 1908.

Aber auch den Beuroner Künstlern war es nur selten gelungen und vielleicht nie so gut wie bei dem genannten Bilde, erbaulich auf die weitesten Volkskreise zu wirken, ohne den heiligen Ernst der Hieratik zu verlassen. Ein Beweis, wie schwierig die Lösung des Problems und wie weise und klug die Weitherzigkeit der Kirche in Fragen der Kunst ist.

Bei einer mehr volkstümlichen religiösen Kunst liegen die Schwierigkeiten zumeist nicht so sehr auf seiten der religiösen Wirkkraft als vielmehr auf seiten der kunstvollen Form. Und doch wünscht die Kirche als Förderin der Kultur nur wahre und echte Kunst in ihren Dienst zu stellen. Es sind immer Kräfte am Werk, die nach unten ziehen: die Menge der zu leistenden Aufgaben, die oft sehr beschränkten Geldmittel und infolge davon die Einstellung mittelmäßiger Künstler und Kunstfabriken.

Sodann sollte der Künstler selbst sich mit der allgemeinen Absicht begnügen, durch seine Werke Gutes zu stiften; den Erbauungszweck, der doch immerhin etwas der Kunst Äußerliches ist, sollte er im einzelnen nicht im Auge behalten, sonst liegt die Gefahr nahe, daß er aus Furcht vor seinen Auftraggebern oder vor unverständiger Kritik auf gute eigene Einfälle verzichtet und dafür abgeleierte Formen einsetzt. Sein Ziel ist einzig, aus innerem Drang und aus eigener religiöser Ergriffenheit heraus zu schaffen. Ist er zum Kirchenkünstler geboren, dann wird sein Werk von selbst eine Wirkkraft auf die Gemeinde üben; ist er nicht dafür geschaffen, weil seine Formwelt zu eigenpersönlich ist, dann verzichte er eben auf den Dienst der Kirche. Er hat nicht den Beruf zum künstlerischen Priestertum. Dabei kann er ein sehr frommer und gläubiger Mann sein.

Engherzige und übertriebene Forderungen darf man an den Erbauungszweck nicht stellen, sonst treibt man die Schaffenslust des Künstlers in eine zwangvolle Enge. Wenn eine Kirche als Ganzes dem Erbauungszweck genügt, können und sollen wir uns zufrieden geben und die Forderung nicht zu sehr auf alle Einzelheiten ausdehnen. Vieles hat lediglich Schmuckwirkung als Ziel, und nur weniges tritt in so unmittelbare Beziehung

zum Betenden wie ein Altarbild oder die Kreuzwegstationen. Monumentale Malereien und Plastiken an den Kirchenwänden sind nicht Herrscher, sondern Diener im heiligen Tempel; sie haben in und mit dem Ganzen zu wirken. In noch höherem Maße gilt das von den Glasfenstern.

Sodann muß man unterscheiden, ob ein Bildwerk in sich die Fähigkeit hat, religiös zu wirken, und ob es diese Wirkung heute schon erreicht. Gerade bei sehr tiefen und innerlichen Kunstwerken mag infolge der ungewohnten Form die Wirkung noch ausbleiben. In solchen Fällen suche man eben das Volk allmählich zum Verständnis zu bringen. Suggestion ist hier ganz am Platze, weil ja Wahres suggeriert wird. Wir leben in einer Übergangszeit, wo sich unverkennbarerweise Neues entwickelt, wo altes Herbstlaub abfällt und neue Knospen sich ansetzen. Solche Übergangszeiten bringen mancherlei Kämpfe und Stürme, viel Auffälliges und Ungewohntes, und die Frage nach dem Kunst-Messias schwebt uns bald bei dieser bald bei jener Neuerscheinung auf den Lippen: Bist du es, oder haben wir einen andern zu erwarten?

Aus unserer Begriffsbestimmung der hieratischen Kunst als der streng liturgischen Kunst dürfte sich auch die Antwort auf die Frage ergeben, ob die Beuroner hieratische Kunst ausschließlich monastische Kunst ist. Bischof Keppler[1] sagt, die Beuroner Malerschule „wollte und sollte eine Klosterschule im strengsten Sinne sein und bleiben“, und begründet diesen Satz folgendermaßen: „Es gibt erlaubte und mit dem Christenleben vereinbare Freuden, in deren Versagung aber eben die klösterliche Aszese besteht; so gibt es auch Reize der Kunst, welche die religiöse Kunst sich aneignen darf, auf welche aber der klösterlichen Kunst Verzicht zu üben sich ziemt.... Von klösterlicher Kunst begreifen wir es, wenn sie ... ihr volles Absehen richtet auf beugenden Ernst, auf Ruhe, auf Majestät, auf das Notwendige, auf Wucht und Kraft, auf jene Schönheit, die

[1] Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs[4], Freiburg 1904.

im Wesen, nicht im Beiwerk liegt. Wenn jemand aus allen Kirchen jeden polyphonen Gesang und jede Instrumentalmusik ausschließen wollte zugunsten der Alleinherrschaft des Chorals, so würden wir darin mit Recht unbefugten Rigorismus erkennen; wenn aber in einem Männerkloster bloß die strengste Form kirchlicher Musik gepflegt wird, so finden wir das ganz am Platze. . . ."

Ebenso spricht Dr. Alfons Heilmann in seinem Buch „Bibel-Bilder[1]: „Man wird ihr (der Beuroner Kunst) nur gerecht, wenn man sie als das nimmt, was sie sein will: Klosterkunst. Es ist eine aszetische Kunst.... Was der Mönch am eigenen Leibe übt, das ist ihm Norm auch für sein künstlerisches Schaffen."

Wir meinen, P. Odilo Wolff wehrt sich dagegen nicht mit Unrecht, wenn er schreibt[2]: „Wir möchten besonders betonen, daß die Beuroner Kunst nicht eine mönchische Spezialität ist..., es gibt keine speziell monachische Kunst." Ebenso denken die Benediktiner wohl alle. Ihre Kunst erklärt sich nicht aus aszetischen, sondern aus liturgischen Gründen. Es gibt auch keine spezifisch monastische Liturgie; denn was die Benediktiner Besonderes in der Liturgie haben, sind nur ganz unwesentliche Abweichungen.

In einem Sinne allerdings ist Beuroner Kunst monastische Kunst, insofern nämlich, als es gerade den Benediktinern mit ihrem verfeinerten ästhetischen Sinne zukommt, auch die Kunst in den strengen Rhythmus der Liturgie zu bannen und von jenen Freiheiten abzusehen, von denen man anderwärts mit Rücksicht auf die Masse der Gläubigen löblicherweise Gebrauch macht.

Wie schwierig es übrigens ist, eine strenge Hieratik aller gottesdienstlichen Künste folgerichtig durchzuführen, muß jedem klar sein, der die Beuroner Idee allseitig durchdacht hat und die praktischen Leistungen damit in Vergleich bringt. Die volle Konsequenz erfordert natürlich, daß nicht nur die bildende Kunst und der gregorianische Gesang, sondern auch das Orgelspiel

[1] Kempten 1911, Kösel.

[2] Die Christliche Kunst, Februarheft 1911.

hieratisches Gepräge trage. Der Umstand, daß die wenigsten Menschen fähig sind, in dieser Beziehung ein Abweichen von der strengen Richtung zu bemerken, beweist nicht, daß auch objektiv die schönste Harmonie und Eintracht aller Künste feststeht. Verfasser erinnert sich noch gut an die Präludien, Postludien und Interludien, die in der Beuroner Klosterkirche am Ostertag 1913 während des Pontifikalamtes erklangen. Das war vorzügliches Orgelspiel, an dem man seine Freude haben mußte, aber zum gregorianischen Choral stand es in seiner stark dramatischen Subjektivität in merklichem Gegensatz; zu einer modern instrumentierten Messe hätte es als stilgerechte Umrahmung gepaßt.

Für eine hieratische Orgelmusik wären aber auch gar keine so großen, register- und kombinationsreichen Orgeln nötig, wie wir sie zumeist in den Benediktinerkirchen finden. Diese sind für jeden begabten Organisten eine Versuchung, alle Klangeffekte, die ein so großes Werk zu erzeugen vermag, auszunützen und damit von der hieratischen Norm des Chorals sich mehr oder weniger weit zu entfernen. Das ist von seiten der Praxis nicht nur nicht zu tadeln, sondern zu loben, nur darf man sich nicht darüber täuschen, daß es vom Standpunkt des streng liturgischen Ideals aus eigentlich folgewidrig ist.

Betrachten wir die Arbeiten der Beuroner auf dem Gebiete der bildenden Kunst, so läßt sich auch hier unschwer feststellen, daß sehr viele dieser Werke, so schön sie auch sein mögen, über den Rahmen einer stilisierten Monumentalkunst nicht hinausgehen. Weder das Marienleben, noch die Außenfriese an der Mauruskapelle, noch der Kreuzweg sind hieratisch. Nur wo P. Desiderius sich ganz und voll seiner inneren Schaffenslust hingeben konnte, ohne durch äußere Abhängigkeiten gebunden zu sein, hat er jene großartigen hieratischen Gebilde hervorgebracht, die wir bewundern.

Man vergesse nicht: weder der Kanon noch die übrigen Beuroner Stilprinzipien machen die Hieratik, sondern der mystische Geist, der diesen Leib beseelt und belebt. Es kann ein Werk

tadellos alle Grundsätze der Beuroner Kunst befolgen und doch nicht einmal ein Kunstwerk sein, geschweige denn ein hieratisches. Was hilft die desiderianische Form ohne den Geist des Meisters und ohne sein Gefühl? Nur eine auf diese strenge Form von selbst eingestellte Künstlerpsyche wird darin Großes leisten.

Merkwürdig, daß selbst das gewiß einzig glanzvolle Werk der Beuroner Kunstschule, die Unterkirche in Montecassino, dessen Entwürfe doch sämtlich von P. Desiderius stammen, eine gewisse stilistische Zweiteilung aufweist, die ja den meisten Beschauern, hypnotisiert von der Gold- und Farbenpracht des Ganzen, wohl entgehen wird, dem näher Zusehenden aber in die Augen springt. Während das meiste im Sinne einer strengen Hieratik durchkomponiert ist, fallen die Reliefs des Mittelfrieses merklich aus diesem Rahmen heraus. Die Prozession der Benediktinerheiligen (Tafel 33) z. B. ist echte Monumentalkunst mit ganz prachtvollen Motiven, aber hieratischer Stil ist es nicht.

Man besehe sich nur einmal das herrliche Idyll, wo die vier jungen Mönchlein den ergrauten Altvater mit seinem wundervoll realistischen Kopf mit Fragen bestürmen, oder wie der alte, gebrechliche, auf eine Krücke gestützte Mann von einem andern Mönch mitleidig geführt wird. Das sind naturalistische Szenen, die von einer feinen Naturbeobachtung zeugen, aber von der hieratischen Typik, wie sie sich etwa in den vier allegorischen Figuren im darüberliegenden Bogen oder gar in den Harfenengeln (Tafel 26) zeigt, weit entfernt sind.

Die Verschiedenheit des Materials dürfte eine so einschneidende stilistische Abweichung kaum genügend rechtfertigen. Es bleibt also zur Erklärung nur übrig, daß die Ausführung der Einzelteile verschiedenen Künstlern anvertraut war, die ihrem eigenen künstlerischen Trieb folgten, statt jene Rücksicht auf das Ganze zu nehmen, die eine einheitliche Monumentalkunst nun einmal erheischt. Wir möchten hier dem Künstler, P. Adalbert Gresnicht, der diese Reliefs geschaffen hat, keinen Vorwurf

machen. Sie sind zum größten Teil in ihrer Art ganz vorzügliche Arbeiten, und man muß es verstehen, daß er als echter Künstler eben aus sich heraus schuf. Aber geradeso starke Künstlerindividualitäten von ganz verschiedenem Gepräge wie P. Desiderius und P. Adalbert passen nicht zur Zusammenarbeit an einem Werke. Entweder der eine oder der andere mußte die Losung sein, nicht aber der eine und der andere. Aus diesem Stilunterschied ist es wohl zu erklären, wenn Strzygowski[1] die frühere Kunst der Beuroner warm lobt, dann aber meint, daß die Künstler jetzt in Montecassino „einem Suchen verfallen sind nach Effekten, die altchristlich und modern zugleich sein wollen".

Silvio Vismara hat in einer Arbeit „Il Ristoro della Cripta di San Benedetto a Nursia ..."[2] P. Adalbert Gresnicht als den Giotto, P. Desiderius als den Cimabue der Beuroner Kunst bezeichnet. Dieser Vergleich trifft in keiner Weise zu. Will man nun einmal Giotto als Vergleichungspunkt gelten lassen, dann müßte man P. Desiderius als den Giotto, P. Adalbert als einen der späteren Florentiner Quattrocentisten, etwa Ghirlandajo, bezeichnen. P. Adalbert kennzeichnet den Übergang vom strengen Stil zu einer naturalistischeren Auffassung, der sich in der Kunstgeschichte jederzeit vollzogen hat. Aber Giotto und P. Desiderius unterscheiden sich vor allem dadurch, daß die Monumentalität des ersteren eine mehr instinktiv erfaßte, die des letzteren eine gesetzmäßig berechnete ist.

---

[1] Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig 1907.

[2] Soc. dell' Arte Cristiana, Milano 1913.



DIE ZUKUNFT



Man wird vielleicht sagen, die Frage nach der Zukunft der Beuroner Kunstform sei eine müßige, da wir die Zukunft doch nicht entschleiern könnten. Es möchte uns aber scheinen, daß die Erfahrung von Jahrtausenden sowohl, die uns die Kunstgeschichte aufzeichnet, wie die Psychologie den Schleier genügend aufzuheben vermag. Historia docet: die Lehrmeisterin Geschichte gibt das Tatsachenmaterial, die Psychologie gibt für die Tatsachen die tieferen Gründe.

Es ist das Schicksal aller Kunstschulen und aller Stile gewesen, daß sie sterben und andern Platz machen mußten. Wer die Geschichte der Kunst überblickt, wird kaum die optimistische Meinung hegen, daß es irgendeiner Kunstform, und wäre sie in sich noch so groß, beschieden sein könnte, zu allen Zeiten lebendig zu bleiben. Der Grund ist ein psychologischer: von seiten der Künstler — und zwar gerade der stärkeren Begabungen — der Drang, sich selbständig zu betätigen und die ihnen angemessenste Form aus sich selbst in einem natürlichen Werdeprozeß zu entwickeln; von seiten des Kunstgenießenden das Bedürfnis nach Abwechslung und das Gefühl der Übersättigung.

Es ist kein Zufall, daß wir die Worte „Geschmack“ und „Genuß“ nicht nur im eigentlichen Sinne nehmen, sondern auch im übertragenen ästhetischen. Es bestehen mancherlei Gleichungen zwischen leiblicher und geistiger Nahrung. Es könnte an sich genommen der Mensch auch Tag für Tag dieselbe Nahrung zu sich nehmen, die alle zum Leben nötigen Stoffe enthält. Als Folge davon würde sich bald Widerwille einstellen, und zwar um so mehr, je höher der Mensch in der Kultur steht. Der Grund ist nicht ein physiologischer, wie die Tiere beweisen, sondern ein psychologischer, derselbe wie beim Kunstgenuß. Nur für alle Zeiten bindende positive Gesetze könnten einer Kunstform ewiges Leben verleihen, wie es etwa der

gregorianische Choral besitzt. Aber selbst hier ist zu unterscheiden zwischen lebend und lebendig; denn keinem Komponisten unserer Zeit wird es in den Sinn kommen, Melodien in der Art gregorianischer Gesänge zu bilden, da eine solche Kompositionsweise nicht mehr im Empfinden unserer Zeit wurzelt. So kann man Maurice Denis nur zustimmen, wenn er schreibt[1]: „Perpétuellement l'art s'adapte.“ Die Kunst hat sich in der Vergangenheit stets den jeweiligen Verhältnissen und Zeitstimmungen angepaßt und wird sich auch in Zukunft anpassen. Ihre natürliche Kraft wird alle Widerstände und Hindernisse besiegen.

Würde ein solches Auswirkenlassen der einzelnen Künstlerindividualitäten nicht den Tod der Beuroner Kunstschule bedeuten? Wenn man diese mit der desiderianischen Art gleichsetzt, gewiß. Wäre es aber nicht vorzuziehen, wenn diese als eine zwar zeitlich beschränkte, innerlich um so glänzendere und großartigere Reformtat in den Annalen der Kunstgeschichte weiterlebte, als wenn ihr eine vielleicht jahrhundertelange Periode bloßer Nachahmung folgte?

Es will uns scheinen, daß Beuron, solange es seine idealen Grundsätze hochhält, ruhig auch einmal andere Wege gehen könnte, ohne in unkirchlichen Realismus zu verfallen, ja selbst ohne die hieratische Form aufzugeben. Denn daß mit der desiderianischen Art alle Möglichkeiten hieratischer Kunstformen erschöpft seien, würde wohl schwer zu beweisen sein. Man braucht nur einen andern strengen Baustil als Grundlage zu nehmen, und sofort werden auch die plastischen und malerischen Ausdrucksformen andere werden müssen.

Zur Ausbildung einer solchen Hieratik bedarf es freilich eines in seiner Art ebenso genialen Mannes, wie es Lenz ist. Aber auch ein Genie würde das Ziel nicht erreichen, wenn man ihm nicht die Freiheit der Entwicklung läßt. Es können z. B. die Formmittel des Fritz Kunz, die sich von denen Beurons gewiß stark unterscheiden, als durchaus geeignet für einen streng

[1] Artikel „Tendances actuelles de l'Art chrétien“ im Märzheft 1914 der Zeitschrift „La Vie et les Arts liturgiques“.

hieratischen Monumentalstil erscheinen. Es müßte nur das Subjektive mehr beschnitten werden und das Typische an seine Stelle treten. Es ist auch gar nicht nötig, daß eine hieratische Ornamentik zu Palmen und Lotosstengeln greift, wir haben im eigenen Land eine reiche Flora, die stilisierungsfähige Motive genug in sich birgt.

Ein echter Künstler erhält sein Bestes von innen und nicht von außen. Dafür ist gerade auch P. Desiderius selbst ein treffliches Beispiel. Der Umstand, daß er am altgriechischen und ägyptischen Stil die Regeln seiner Formensprache ablas, beweist nicht das Gegenteil, denn er hat diese alte Kunst nicht sklavisch nachgeahmt, sondern ihr den Stempel seines eigenen Geistes aufgedrückt. Das Gewand mag dasselbe sein, die Persönlichkeit, die es umhüllt, ist grundverschieden, so verschieden, wie Christentum und Heidentum sind. Bevor er es selbst ahnte, schlummerte in ihm das passive Prinzip, das, sobald es in die Nähe des Magneten, des entsprechenden aktiven Prinzips kam — in unserem Falle zur Erkenntnis der ägyptischen Stilgedanken —, unfehlbar davon angezogen wurde. Aber es ist nur das Eisen, das vom Magneten angezogen wird, andere Metalle bleiben völlig unbeeinflußt.

Sollte es nicht auch bei den Künstlern ähnlich sein? Es hat eben jeder in sich seine eigene Art, die man nicht wie eine Schablone behandeln kann, sondern nur dadurch zur Entfaltung und Reife bringt, daß man ihre individuelle Färbung zu erforschen trachtet, ihr entgegenkommt und sich darauf beschränkt, die Auswüchse abzuschneiden. Die Erfahrung hat oft genug gezeigt, daß gerade die größten Künstler diese pädagogische Forderung oft zu wenig berücksichtigt und gemeint haben, in der ihnen eigenen Art sei das einzige Heil. Dagegen waren die besten Kunstpädagogen vielfach mittelmäßige Künstler.

Es ist gewiß ein Fortschritt der modernen Pädagogik, daß sie durch ihre mühevollen experimentellen Forschungen immer mehr zur Erkenntnis individueller Grundanlagen kommt und darauf ihre Methoden aufbaut, die nicht mehr —

soweit das bei unsern stark bevölkerten Schulen möglich ist — auf Massenunterricht nach einem Schema ausgeht, sondern den Anlagen des einzelnen Schülers entgegenzukommen sucht. Noch mehr aber als in der Wissenschaft wird die Rücksicht auf individuelle Neigung und Begabung im künstlerischen Schaffen nötig sein, da gerade hier das durch den freien Willen Erlernbare das Geringere ist, das Beste und Schönste aber bereits in der Psyche des einzelnen schlummert und nur der Erweckung und schonenden Pflege des aufkeimenden Pflänzchens bedarf.

Ein Künstler, der als erstes Regeln und Schablonen vor Augen hat und meint, das andere würde sich dann von selbst geben, wäre auf falschem Wege. Auch bei P. Desiderius waren nicht die Regeln das erste, sondern das Geschaute und Gefühlte, das er dann mit Hilfe seiner kompositorischen Gesetze in jene klassisch-abgeklärte Form brachte, die wir bewundern. So sagt Abel Fabre [1] über die Beuroner Kunst ganz mit Recht: „Ces anges et ces saints, ils les ont vus d'abord avec leur imagination calme, un peu solennelle, modelée par la paix de cloître, avant de les mesurer exactement. Le ciel qu'ils peuplent de ces figures est une trouvaille de leur fantaisie avant de l'être de leur compas.... Mais, en réalité, c'est un tempérament, non la géométrie, qui a engendré leur art. Et nous en arrivons, en définitive, pour eux comme pour nous, à cette grande règle, la seule, en somme, de tout art: le sentiment personnel. Il n'existe pas d'arithmétique capable de la remplacer."

Wenn wir nun die Leistungen der Beuroner Kunstschule auf künstlerische Individualitäten hin untersuchen, so werden wir gewiß auch einzelne finden, die sich ihre Eigenart zu wahren wußten, aber im allgemeinen werden wir uns des Eindruckes nicht erwehren können, daß der Schöpfer der Schule als großer Organisator die ihm unterstellten Künstler als Mittel für seine Zwecke benutzt hat. Das ist bei ihm Prinzip und muß es sein nach den Ansichten, die er von der absoluten Gültigkeit seiner

[1] Pages d'art chrétien, 4e série, 1913.

ästhetischen Grundsätze und darum auch von einer steten Fortdauer der Beuroner Kunstschule hat.

Mancher wird wohl diesen Optimismus des verehrungswürdigen Künstlers nicht teilen. Es scheint ein status violentus, der in sich den Drang nach Befreiung hat und nur durch eine machtvolle Persönlichkeit auf eine Zeitlang aufrecht erhalten werden kann. Über kurz oder lang werden gerade die kräftigeren Künstlernaturen ihre eigenen Wege gehen müssen, soll die ganze Richtung nicht in eine Schablonenkunst ausarten, die eben je nach Bedarf zu den alten Vorräten greift und das gerade Passende herausholt. Die Erstarrung der Kunst des Berges Athos stünde vor der Türe und der Vorwurf Huysmans', den er in seiner „Kathedrale“ — damals durchaus unberechtigterweise — ausgesprochen hat, die Beuroner Kunst brächte nach den starken Leistungen der ersten Periode nur mehr „schwächliche Bilder der Andächtelei“ hervor, würde zur Wahrheit werden.

Joseph v. Führich sagt einmal („Kunst und Wissenschaft“) sehr schön: „Die Richtung, welche in unserer Zeit das Gedeihen christlicher Kunst in der unbedingten Reproduktion mittelalterlicher Formen sucht, ... will das fließende Lebendige der Zeit identifizieren mit der ewigen Grundlage aller unwandelbaren Wahrheit, sie sucht einen Kunstdogmatismus, welcher zuletzt notwendig in russisch-byzantinischer Typik erstarren müßte.“ Was Führich hier von der Nachahmung des Mittelalters gesagt hat, gilt von jeder Nachahmung eines fremden, nicht aus dem Empfinden der eigenen Seele herausgewachsenen Stils, der eine feste unabänderliche Norm sein will.

Schließlich wird man es eben doch niemand verargen können, wenn er die Überzeugung des P. Desiderius, daß die von ihm aufgestellten oder vielmehr wiedergefundenen Kunstnormen die einzig und allein von Gott gewollten sind, nicht zu teilen vermag. Eine göttliche Offenbarung ästhetischer Gesetze gibt es nicht.

Die Befürchtung, es könnte die Beuroner Kunst erstarren, liegt um so näher, wenn man jetzt schon, wo der Altmeister noch lebt, gar manche Werke ans Tageslicht kommen sieht, die

zwar ganz regelrecht nach dem Kanon gearbeitet sind, aber den schöpferischen Geist vermissen lassen, der P. Desiderius beseelt. Es wäre höchst ungerecht, über die Beuroner Kunst, wie es leider nicht selten geschieht, wegen solcher Werke geringerer Bedeutung den Stab zu brechen. Ein Gebirge mißt man nicht nach seinen Vorbergen, sondern nach den höchsten Gipfeln. Aus solchen Tatsachen zieht P. Ansgar Pöllmann den Schluß, daß die Kunstschule zu Beuron und in der Beuroner Kongregation im Mannesstamm ausgestorben sei, was dem Kunstpsychologen zwei Dinge zeigten: die Pflege der Miniatur und die kunstgewerbliche Richtung[1].

Ein anderer Grund, warum die Kunstweise des P. Desiderius sein eigenes persönliches Gut ist, das sich andern nicht aufpropfen läßt wie Edelobst, ist der mystische Einschlag, der sich in seinen ganz echten, aus rein innerem Schaffenstrieb ohne äußere Hemmnisse gefertigten Werken findet. Diese Mystik ist durchaus nicht eine Folge der stilistischen Grundgesetze, sondern Ausdruck der inneren Empfindung. Ein mystisches Innenleben ist aber freie Gottesgabe, die man weder vererben noch schulmäßig fortpflanzen kann. Der Geist weht, wo er will. Wo dieses Charisma nicht vorhanden ist, kann es auch im Kunstwerk nicht zur Geltung kommen trotz der strengsten archaischen Stilisierung. Diese ist nur das Kleid, das allerdings ebenso einer toten Puppe wie einem lebendigen Organismus angepaßt sein kann.

Man wird darum in der Meinung vielleicht nicht irregehen, daß die Beuroner Kunst in der Form, wie wir sie heute vor uns sehen, nur eine kunstgeschichtliche Zeiterscheinung bleiben wird, freilich eine Zeiterscheinung von großem Wert und großem Reiz. Künstler wird Beuron seiner echt benediktinischen Überlieferung gemäß immer hervorbringen und ausbilden, aber ein Künstler von der kraftvollen Schöpferbegabung des P. Desiderius scheint nur auf anderem Wege denkbar. Seine Art würde um

---

[1] Benediktinische Monatschrift 1920 Nr. 3—4.

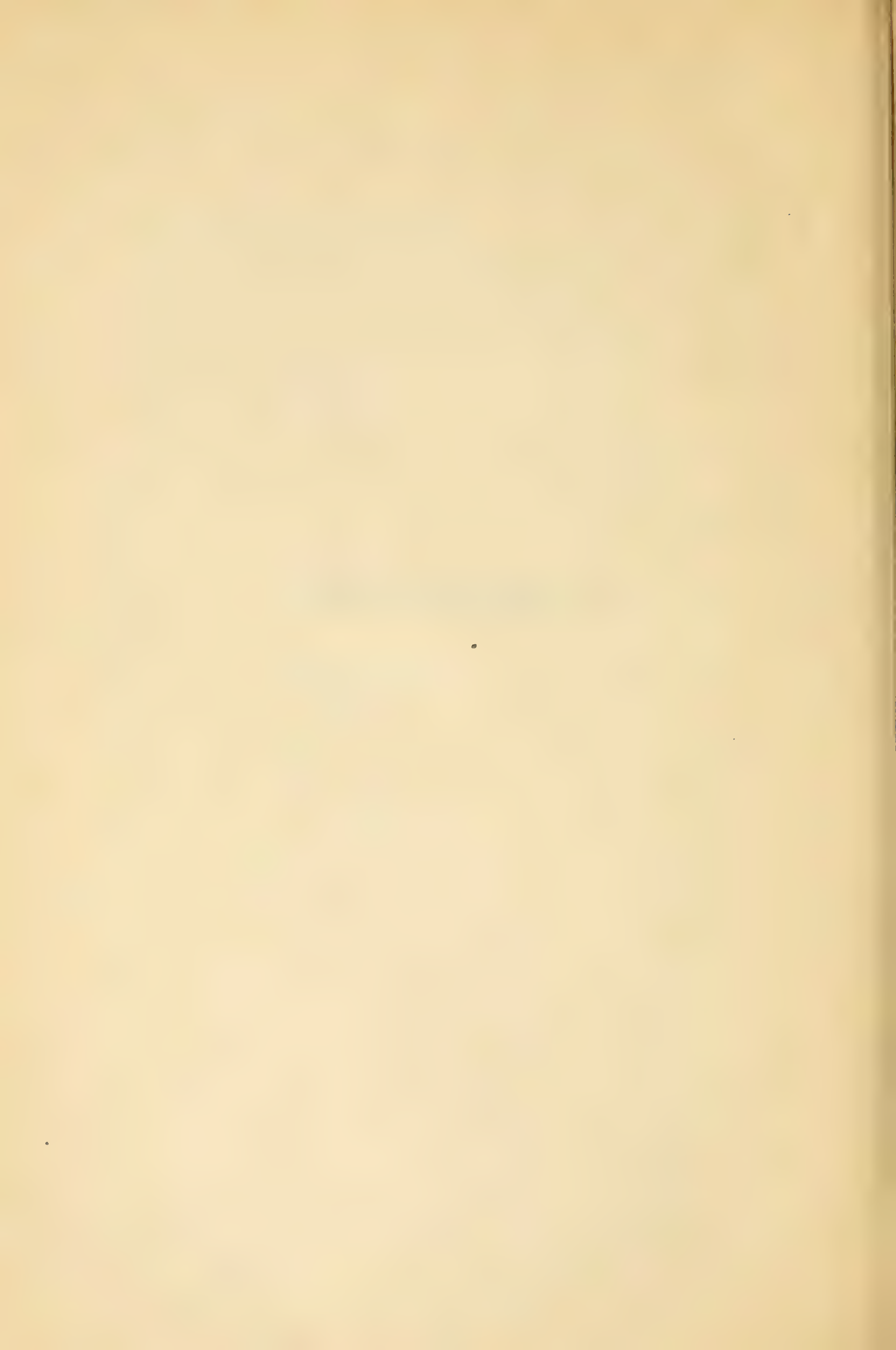
so mehr von der des Gründers der Schule verschieden sein, je mehr er Künstler ist. Der Geist muß derselbe bleiben, die Form kann wechseln.

Wie die großen Heiligen durchaus nicht alle aus derselben Form geschnitten waren, sondern trotz hoher Tugenden ihren natürlichen Charakter und ihre eigenpersönliche Gemütsanlage nicht verleugneten — es gibt milde und zarte, aber auch kräftige und stürmische Charaktere unter den Heiligen, Johannesnaturen und Paulusnaturen —, so braucht auch eine heilige Kunst den Wesenszug ihrer Nation und ihres Schöpfers nicht zu verleugnen, ja sie kann ihn nicht einmal verleugnen, wenn sie wirklich echte, aus ursprünglichem Ausdruckswillen geborene Kunst ist.





SCHLUSSWORT



Die Beuroner Kunst ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen geworden in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Auch eine der fruchtbarsten. Sie hat für die neuere monumentale Kunst das erlösende Wort gesprochen. Die moderne Monumentalkunst baut auf ähnlichen Grundsätzen wie die Beuroner, sei es nun, daß sie sich direkt daran angelehnt hat, sei es, daß sie aus eigenen logischen Erwägungen dazu gekommen ist.

Für jeden Fall waren die Beuroner, um es nochmals hervorzuheben, die ersten, die wieder praktisch das richtige Verhältnis zwischen Architektur und der zu ihrem Schmuck verwendeten Künste verwirklicht und auf Einfachheit der Zeichnung, klare Verteilung der Massen, Hervortretenlassen der Silhouette, Flächigkeit der Malerei, stilistische Behandlung der menschlichen Figur gedrungen und jene Schlichtheit der äußeren Form bei innerer Größe erreicht haben, um die sich die neueste Kunst in so heftigen Krämpfen und Wehen müht. Und wie die Beuroner an die primitive, vorklassische Kunst anknüpften, so auch die Moderne. H. Pudor hat in seiner Schrift „Babel-Bibel in der modernen Kunst" nachgewiesen, daß viele unserer bedeutendsten modernen Künstler auf ägyptisch-assyrisch-babylonische Vorbilder zurückgegriffen haben. Auch das so hoch entwickelte Beuroner Kunstgewerbe zeigt manche Berührungspunkte mit den profanen kunstgewerblichen Arbeiten der Neuzeit. So muß man Martin Spahn zustimmen, wenn er sagt: „Die Beuroner Kunst steht dem Kunstwollen des 20. Jahrhunderts oft erstaunlich nahe."[1]

---

[1] Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst, 1901. Auch der Verfasser des bereits erwähnten Feuilletonartikels in der Frankfurter Zeitung, der von sich selbst gesteht, daß auch er früher wie andere Blinde über die Beuroner und ihre Kunstarithmetik gescherzt habe, muß beim Anblick der St. Mauruskapelle bekennen, daß sie, obwohl 40 Jahre alt, „völlig modern" sei, ein „Vorläufer mancher Bestrebungen unserer Tage".

Diese bei allen Charakterverschiedenheiten nicht zu verkennende Geistesverwandtschaft ist der Grund, warum die Moderne, die sonst an jeder spezifisch katholischen Kunstäußerung mit verächtlichem Blick vorübergeht, weil sie meint, eine tote Weltanschauung, wie es das Christentum sei, könne keine wahre, lebendige Kunst erzeugen, vor der Beuroner Kunst den Hut zieht. Gerade bei solchen, die vor allem auf artistische Reize ausgehen, steht sie in Ehren. Sie fühlen sich hingerissen von dem keuschen Hauch dieser Kunst. In der Wiener Sezessionsausstellung 1905 fand sie viel Lob und Bewunderung. Kurz, es ist kein Zweifel, daß die Erkenntnis dieser eigenartigen Kunst und ihres hohen Wertes in immer weitere Kreise dringt.

Am meisten zu bewundern ist die strenge, unerbittliche Notwendigkeit, mit der diese Kunst des ruhigen Versunkenseins in Gott sich dem Ordenszweck der Benediktiner einfügt. Für sie ist ja Christus „der anbetungswürdige Gott-König, dem sie dienen mit nächtlichem Psalmengebet, mit feierlich-ernstem Choral, mit einer majestätischen Liturgie, mit einer still innigen heiligen Kunst, mit einer vergeistigten Handarbeit. Und das alles fern vom Geräusch und Kampflärm der Welt. Sie sind gleich den Engeln des Heiligtums: gottgeweiht stehen sie ohne Unterlaß vor dem Throne des Lammes und vollziehen den heiligen Dienst an den christlichen Opferstätten. Sie sind mit ihrer betenden Kunst und ihrem ungestörten Klosterfrieden wie eine Vision und eine Ahnung der triumphierenden Kirche und darum erhaben über irdischen Streit und irdisches Leid.“ [1] Gegen diese innige Zusammengehörigkeit und dieses fast naturhafte Zusammenschmelzen der Beuroner Kunst und benediktinischen Wesens beweist der Umstand nichts, daß dieser Stil bereits fertig war, bevor die Künstler ins Kloster traten. Es gibt eben auch in der Welt

[1] Lippert, Zur Psychologie des Jesuitenordens (Kempten 1912) 26. Auch Maurice Denis sagt in seinem bereits zitierten Artikel: „Outre que les théories et les œuvres de cette école sont parfaitement adaptées aux besoins de la vie monastique, elles correspondent à la renaissance de la Liturgie et sont parallèles à la réforme du chant grégorien.“

genug Christen, die von benediktinischem Geist und benediktinischem Streben erfüllt sind. Wäre Peter Lenz nie in den Orden getreten, so bliebe es doch bestehen, daß seine Kunst der wahrste und echteste Ausdruck jenes Geistes ist, mit dem der große hl. Benedikt seine Jünger erfüllt wissen will.

Alles in allem wird man die Beuroner Kunst als eine der mutigsten Reformtaten auf dem Gebiete monumentaler Kirchenkunst begrüßen müssen. Durch so manches Große, ja Geniale, das sie hervorgebracht, durch Bereicherung und Neuprägung ikonographischer Typen (der Gekreuzigte, thronende Madonna, Engel und Heilige), hat sie sich in der Geschichte der christlichen Kunst einen Ehrenplatz für alle Zeiten gesichert. Wenn einmal ein eigener Museumsbau, der hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit ersteht, das ganze Lebenswerk des P. Desiderius und seiner tüchtigen Mitarbeiter, das in zahlreichen Mappen verborgen seiner Auferstehung entgegenharrt, vereinigen wird, dann erst wird man ganz und voll begreifen, was Beuron für die kirchliche Kunst bedeutet.

Als im Jahre 1913 die Beuroner Kongregation das 50jährige Jubiläum feierte, konnte sie mit Befriedigung und Dank auf den glänzenden Gottessegen zurückblicken, der ihre Arbeiten zur Ehre des Höchsten stets in so reicher Fülle begleitet hat. Das stille Wirken dieser Mönche mußte selbst in solchen Kreisen Sympathie wecken, die sonst wenig Verständnis für katholische Eigenart bekunden.

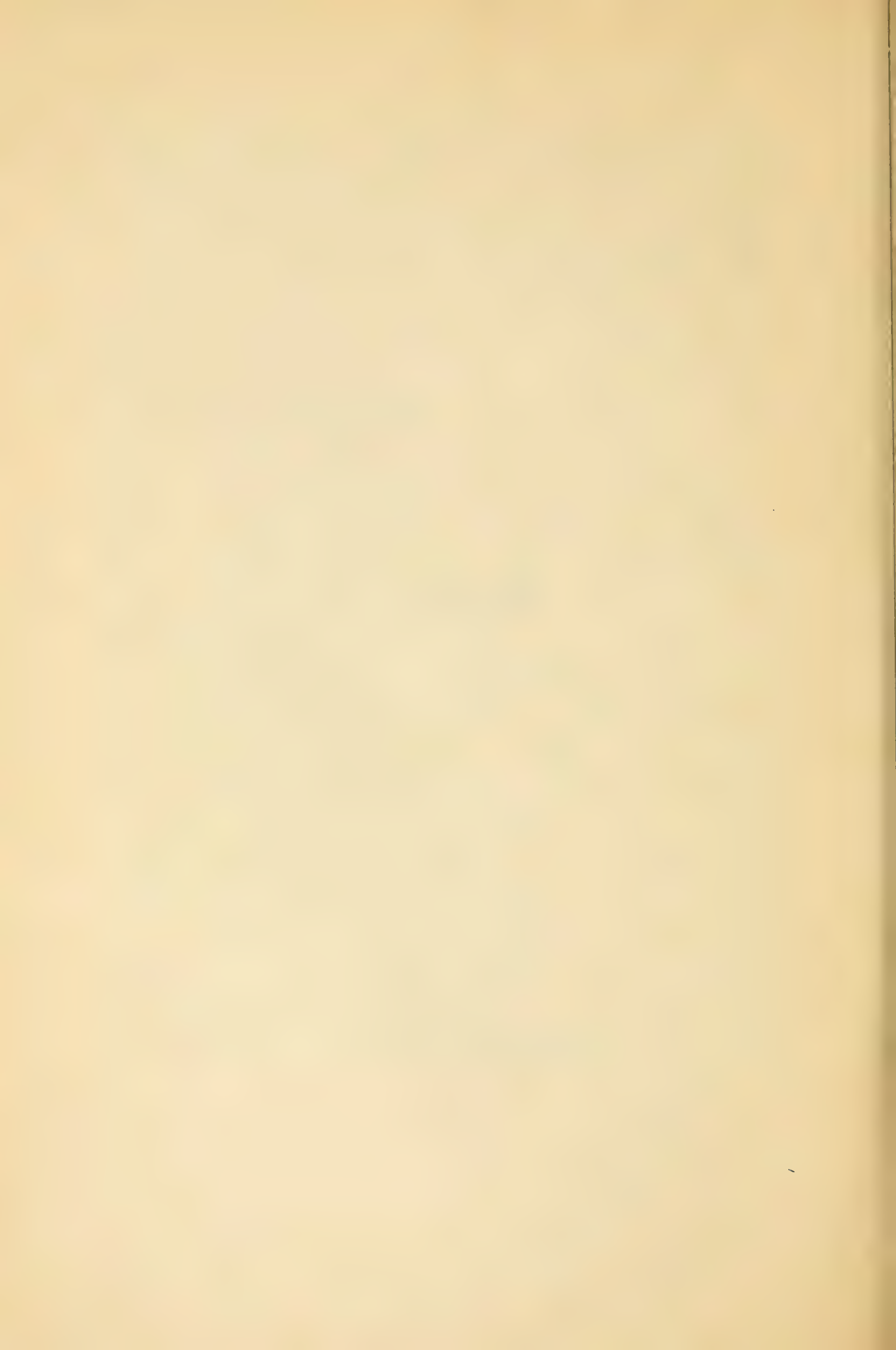
Um so tiefer ist das Vertrauen und die dankbare Anerkennung von seiten ihrer Freunde. Das hat sich gerade im genannten Jubeljahr aufs schönste gezeigt. Als vom 6. bis 8. Mai 1913 zu Montecassino die großen Feierlichkeiten zur Einweihung der wiederhergestellten Unterkirche stattfanden, nahmen die weitesten Kreise lebhaften Anteil[1]. Selbst Pius X. ergriff diese Gelegenheit, um in einem eigenen Breve („Archicoenobium Casinense“ vom 10. Februar 1913) seiner hohen Befriedigung über das Werk der Beuroner Künstler Ausdruck zu geben. Es heißt

[1] Vgl. Theodor Frh. von Cramer-Klett, Die jüngsten Ereignisse im Benediktinerorden: Hochland, Oktober 1913.

darin: „Mit großer Freude haben Wir vernommen, daß am 6. Mai in der Hauptkirche der Erzabtei von Montecassino die glanzvolle Unterkirche, in welcher die sterblichen Überreste des Patriarchen der Mönche, St. Benedikts, und seiner Schwester Scholastika ihrer Auferstehung entgegenharren, der öffentlichen Verehrung erschlossen wird. Die Ungunst der Zeiten und noch mehr der Menschen hat diesen, durch die Erinnerung an die Heiligen ehrwürdigen Ort in einem wenig geziemenden und der Pracht der sich darüber erhebenden Kirche wenig entsprechenden Zustand gelassen. Der erst unlängst zu einem besseren Leben berufene Abt von Montecassino, D. Bonifaz Krug, ermuntert durch den erlauchten Abt D. Luigi Tosti, machte sich mit einem ungewöhnlichen Vertrauen, mit feuriger Begeisterung und mit einer wahrhaft benediktinischen Hochherzigkeit an die Wiederherstellung dieser Krypta. Die eigenen Söhne sollten das Grab des Vaters ausschmücken, und so vertraute er das Werk der Kunstschule Beurons an.... Wie im stillen in den Benediktinerklöstern die heilige Melodie des gregorianischen Gesanges behütet ward als leuchtender Wegweiser für die Musik, die der Majestät der heiligen Liturgie am besten gerecht wird, so hoffte er, daß von Montecassino aus sich der Gedanke einer neuen Kunstschule verbreiten könne, geeignet, der Verweltlichung ein Ende zu machen, die sich unter dem falschen Namen der Kunst ins Haus Gottes eingeschlichen hat.... Das Ergebnis entsprach der Erwartung: die restaurierte Unterkirche, bekleidet mit seltenen Marmorarten, reich mit Gold und wertvollen Steinen geschmückt, erregt nicht nur die Bewunderung aller Besucher und verdient das Lob und den Beifall hervorragender Geister und namhafter Künstler, sondern ist auch ein glänzender Beweis, wie voll und ganz die neue Richtung der einen Kunst, die sich zurückwendet zur ursprünglichen Reinheit, mit der Feierlichkeit des christlichen Kultus in Einklang steht."

TAFELN

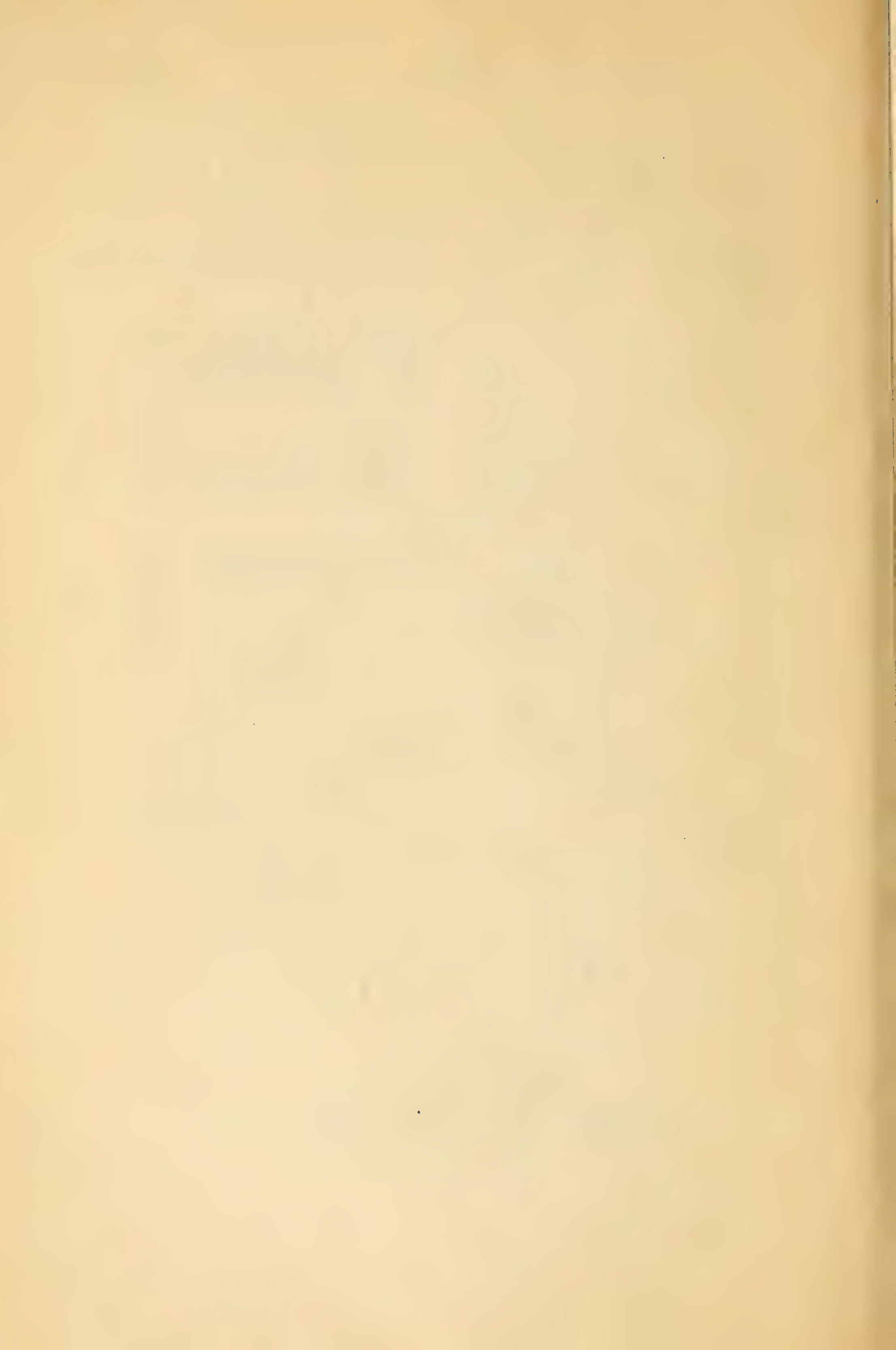




REGISTER

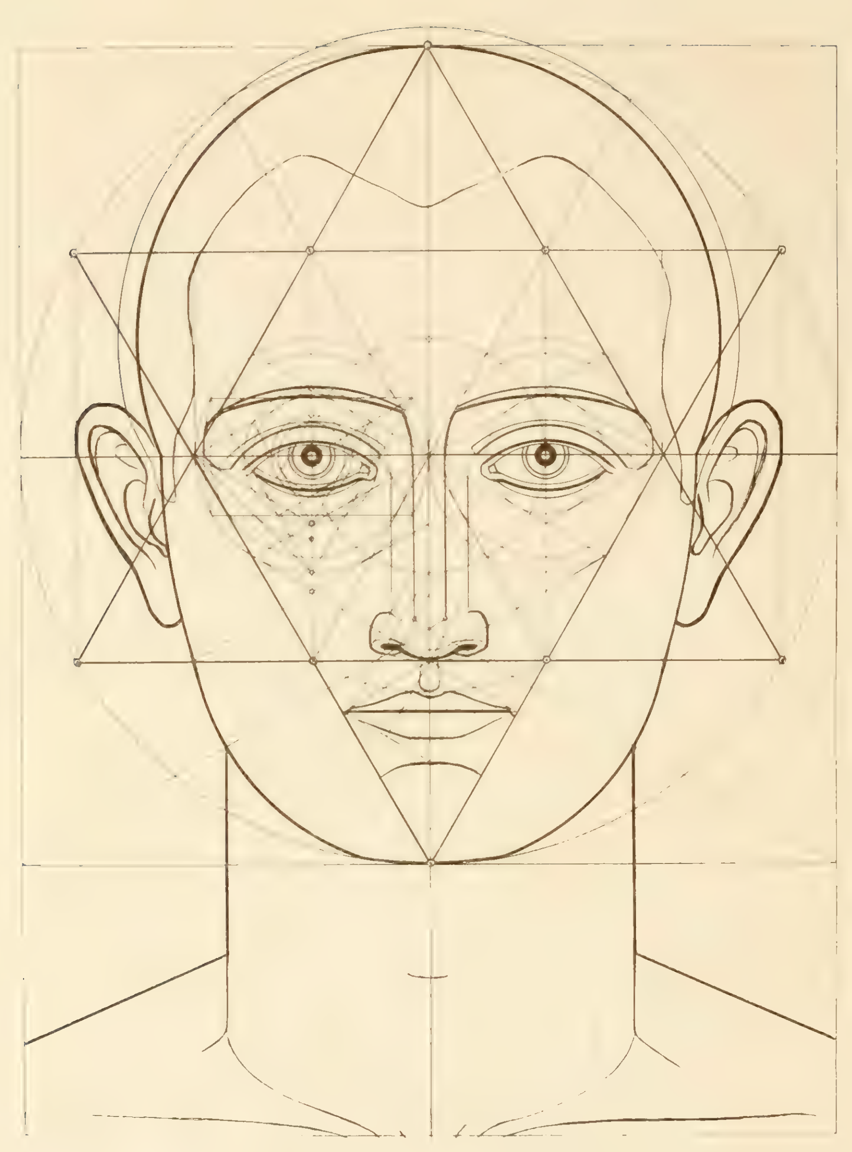
BERICHTIGUNG

Seite 23, Zeile 6 v. u. ist „Tafel 11 b“ zu streichen.
„ 30, „ 1 und 4 v. o. sind die Anführungszeichen zu tilgen.





Maurice Denis: P. Desiderius Lenz (rechts) mit P. Willibrord Verkade (Mitte) und P. Adalbert Gresnicht (links).



Kanonkopf nach dem Hexagramm.



Mauruskapelle von außen.

Tafel 5



Kreuzigung in der Mauruskapelle.



Anbetende Engel am Innenfries der Mauruskapelle



Madonna an der Mauruskapelle.



Vom Außenfries der Mauruskapelle: Aus dem Leben des hl. Maurus. I.



Vom Außenfries der Mauruskapelle: Aus dem Leben des hl. Maurus. II.



a) Flucht nach Ägypten (frühere Fassung)
von P. Gabriel Wüger.



b) Flucht nach Ägypten im Zyklus „Marienleben“
zu Emaus-Prag (spätere Fassung).



a) Anbetung der Könige (aus dem „Marienleben" in Emaus-Prag) von P. Gabriel Wüger (?).

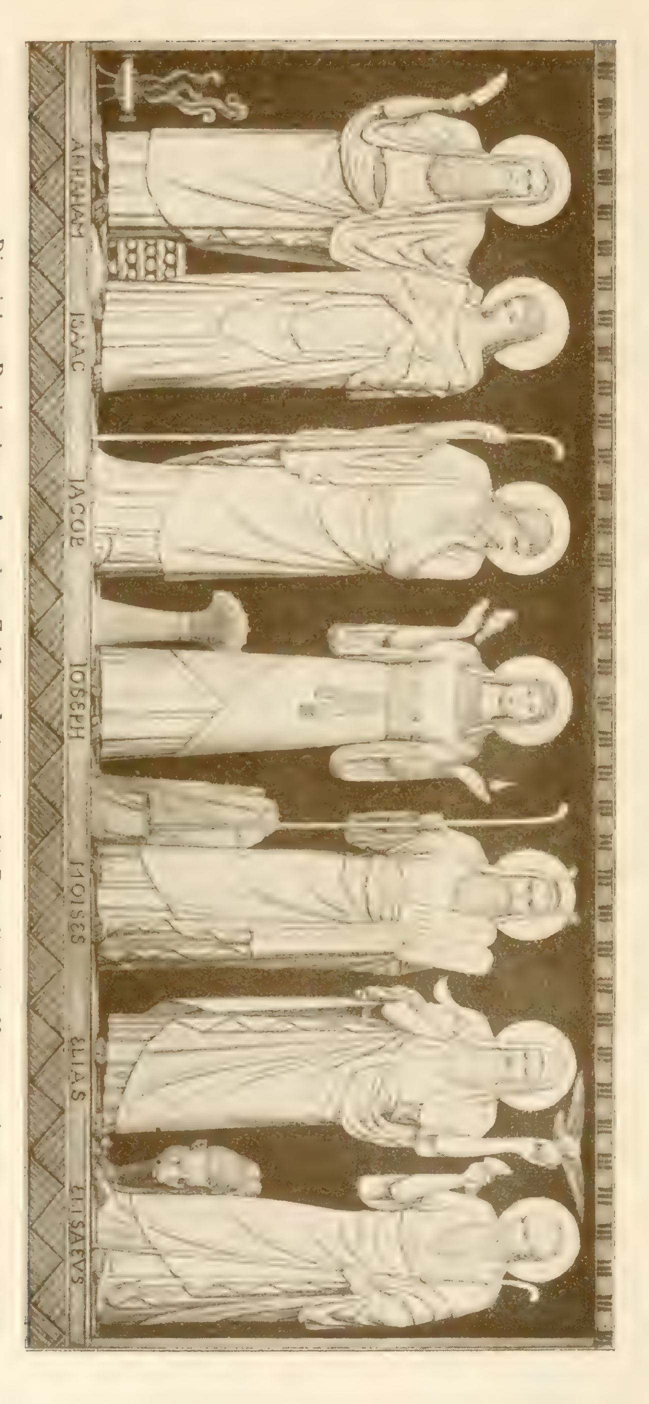


b) Hochzeit zu Kana (aus dem „Marienleben" in Emaus-Prag).

Tafel 12

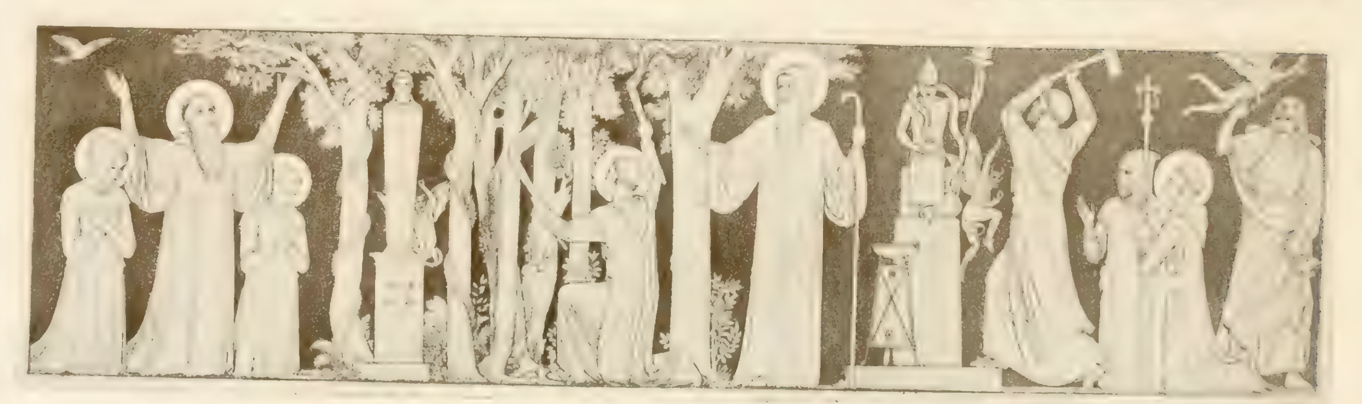


Madonna mit dem hl. Benedikt und der hl. Scholastika in der Torretta zu Montecassino. (Nach dem Karton.)



Die sieben Patriarchen. Aus dem Zyklus „Leben des hl. Benedikt“ in Montecassino.





Oben: Der hl. Benedikt verläßt auf höheren Antrieb Subiaco. — Unten: Ausrottung des Götzendienstes am Berge Cassino.
Aus dem Zyklus „Leben des hl. Benedikt“ in Montecassino.

Tafel 15



Das Nachtgespräch des hl. Benedikt bei seiner Schwester Scholastika. Kloster Beuron.



Das Nachtgespräch des hl. Benedikt bei seiner Schwester Scholastika (spätere Fassung).
Aus dem Zyklus „Leben des hl. Benedikt“ in Montecassino.



Tod des hl. Benedikt. Aus dem Zyklus „Leben des hl. Benedikt“ in Montecassino. (Nach dem Karton.)



Der sel. Lombardenkönig Ratchis (8. Jahrh.) bebaut als Mönch von Montecassino einen Weinberg.
Aus dem Zyklus „Leben des hl. Benedikt“ in Montecassino.



XII. Kreuzwegstation. (Marienkirche zu Stuttgart.)



XIV. Kreuzwegstation. (Marienkirche zu Stuttgart.)



Guter Hirte von P. Desiderius Lenz.



Madonna aus dem Pfingstfest von P. Paul Krebs.
Abtei St. Hildegard, Eibingen.



Kreuzabnahme von P. Willibrord Verkade. Karmeliterkirche in Wien.



Ecclesia orans von Br. Reinhold Teutenberg (Maria-Laach).

Tafel 25



Ostermorgen von Br. Notker Becker (Maria-Laach).



Harfenengel aus der Unterkirche von Montecassino.



Schwebender Engel. (Relief.)



Anbetender Engel vom Tabernakel in der Torretta von Montecassino. (Abb. nach dem Gipsmodell, ausgeführt in Erz.)



Kreuzigungsrelief. Modell zum Altarkreuz in St. Gabriel (Prag).





Statuen der Iphigenie.



a) Madonna mit dem Kind.



b) Madonna mit dem Apfel.



Apsis der Unterkirche von Montecassino.



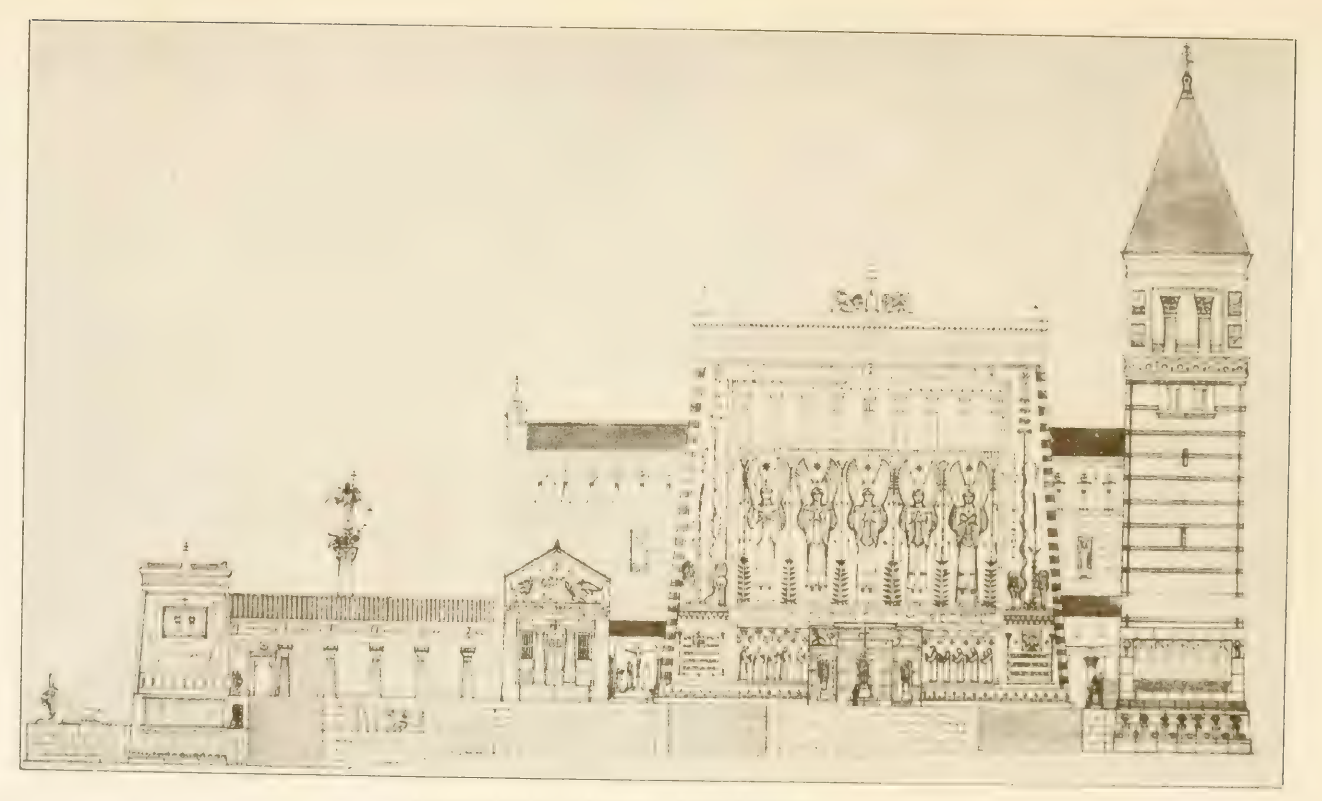
Wandfläche mit Heiligenprozession aus der Unterkirche von Montecassino.



St. Scholastika. Nischengrab. Montecassino.



Entwurf einer Herz-Jesu-Kirche für Wien. I.



Entwurf einer Herz-Jesu-Kirche für Wien. II.



Erztüre in Montecassino.

